LEO N. TOLSTOI

SHAKESPEARE

EINE KRITISCHE STUDIE



EINZIG
BERECHTIGTE DEUTSCHE AUSGABE

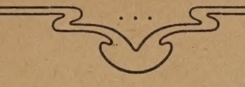
HANNOVER
ADOLF SPONHOLTZ VERLAG
1906



LEO N. TOLSTOI

SHAKESPEARE

SHAKESPEARE



EINE KRITISCHE STUDIE

VON

LEO N. TOLSTOI

NEBST DEM ESSAY ERNEST CROSBYS ÜBER DIE STELLUNG SHAKESPEARES ZU DEN ARBEITENDEN KLASSEN UND EINEM BRIEF BERNARD SHAWS

EINZIGE BERECHTIGTE DEUTSCHE AUSGABE

UEBERSETZT VON

M. ENCKHAUSEN

3. AUFLAGE

HANNOVER
ADOLF SPONHOLTZ VERLAG
1906

Die deutsche Uebersetzung erscheint gleichzeitig sowohl mit der russischen Original-Ausgabe wie mit 7 anderen Uebersetzungen, und zwar erscheinen dieselben in folgenden Städten:
Hannover, Amsterdam, Budapest, Paris, London, Mailand, New-York, Prag.

DRUCK VON H. OSTERWALD, HANNOVER.

Vorwort.

Motto: „Ich sage all dieses nicht, um Worte zu machen, sondern völlig aufrichtig. Ich habe es an mir selbst erfahren.“
(Tolstois Memoiren.)

In seiner Einleitung zu der vorliegenden Studie sagt Tolstoi selbst, dass die Anregung zum Erscheinen derselben ein von Ernest Crosby geschriebener Artikel ist. Das könnte fast den Anschein erwecken, als ob Tolstoi einen solchen äusseren Antrieb nötig gehabt hätte, um ein Thema aufzunehmen, mit dem er sich, wie aus dem Nachfolgenden deutlich hervorgeht, schon jahrelang so stark beschäftigte. Auf der andern Seite ist es jedoch sehr wohl möglich, dass dem alten „Freund des Volkes“, der jetzt beinahe ein Menschenalter hindurch für die Verbreitung seiner christlich-sozialen Anschauungen kämpft, aus dem Titel „Die Stellung Shakespeares zu den arbeitenden Klassen“ etwas wie eine Fanfare entgegentönte.

Wie dem nun auch sein mag, eines ist jedenfalls sicher genug, nämlich: dass Tolstoi, nachdem er den Gegenstand Shakespeare zur Behandlung aufgenommen hat, weit über die von Crosby gezogenen Grenzen hinausgegangen ist, so dass wir nun nicht nur mehr der Auffassung des grossen Grüblers über diese enger gefasste Frage gegenüberstehen, sondern einer unabhängigen, umfassenden Wertung und Einschätzung Shakespeares in seiner Bedeutung als Dichter, Dramatiker und als Philosoph.

Aber selbst wenn demnach der Wert des Crosbyschen Artikels für die hier vorliegende Arbeit sehr gering erscheinen mag, bringe ich ihn doch im Anhange, um so mehr, als es

Tolstois eigener Wunsch ist. Ein am Schluss der Broschüre zum Abdruck gebrachter Brief Bernard Shaws wird ebenfalls das Interesse weitester Kreise haben. Es muss hier jedoch ausdrücklich hervorgehoben werden, dass derselbe geschrieben wurde, ohne dass Shaw, der bekannteste unter den jetzt lebenden englischen Dramatikern, genauer mit dem Inhalte von Tolstois scharfem, absprechendem Urteil über ihren gemeinsamen Vorgänger bekannt war.

Hannover, November 1906.

Der Verlag.

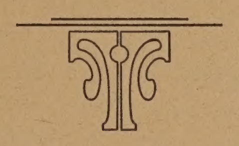
Tolstoi über Shakespeare

Eine kritische Studie

von

Leo N. Tolstoi.

In Bezugnahme auf Mr. E. H. Crosbys Broschüre „Shakespeares Stellung zu den arbeitenden Klassen“.





I.

Mr. Crosbys Broschüre über „Shakespeares Stellung zu den arbeitenden Klassen“ brachte mich auf den Gedanken, auch meine eigene, lange feststehende Ansicht über Shakespeares Werke auszusprechen, eine Ansicht, welche im direkten Widerspruch mit der steht, welche sich in der ganzen europäischen Welt eingebürgert hat.*)

Von dem Kampf meiner Zweifel mit den selbstbetrügerischen Versuchen, mit Shakespeare ein Einverständnis zu erzielen, ermüdet, entschloss ich mich, meine vollständige Missbilligung für diese allgemeine Vergötterung zu gestehen. Da ich annahm, dass viele dieselbe Erfahrung gemacht haben und noch machen, halte ich es für nützlich, meine der Majorität entgegengesetzte Meinung bestimmt und offen auszusprechen, umsomehr, weil die Schlüsse, zu denen ich, nach genauer Untersuchung der Ursachen meiner Meinungsverschiedenheit mit der allgemein geltenden Ansicht, kam, mir nicht ohne Interesse und Bedeutung erscheinen.

---

*) Diese Studie verdankt ihre Entstehung dem Wunsche Leo Tolstois, der genannten Broschüre Mr. E. Crosbys ein Begleitwort mitzugeben.

Meine Missbilligung der feststehenden Meinung über Shakespeare ist weder das Resultat einer zufälligen Stimmung, noch eine unbedachte Stellungnahme zu der Sache; sie ist vielmehr das Ergebnis jahrelang wiederholter, beharrlicher Bemühungen, meine eigenen Ansichten über Shakespeare mit denen aller zivilisierter Menschen der christlichen Welt in Einklang zu bringen.

Ich erinnere mich sehr wohl noch des Erstaunens, welches ich beim ersten Lesen Shakespeares empfand. Ich erwartete eine mächtige ästhetische Freude, und — nachdem ich seine, als die besten bezeichneten Werke, „König Lear", „Romeo und Julia", „Hamlet" und „Macbeth", — eins nach dem andern, gelesen hatte, fühlte ich nicht allein kein Entzücken, sondern im Gegenteil unwiderstehlichen Abscheu und Widerwillen; ich war im Zweifel, ob ich unsinnig wäre, weil die Werke, welche die zivilisierte Welt als Gipfel der Vollkommenheit erachtet — mir trivial und geradezu schlecht vorkamen, oder ob die Bedeutung, welche diese zivilisierte Welt den Werken Shakespeares zuschreibt, ihrerseits unsinnig genannt werden könne.

Meine Betroffenheit ward durch die Tatsache vergrössert, dass ich immer sonst die poetischen Schönheiten, in jeder Form, stark empfinde. Warum aber konnten mir denn künstlerische, von der ganzen Welt als Taten eines Genies anerkannte Werke — Shakespeares Werke — nicht allein nicht gefallen, sondern sogar unangenehm auf mich wirken? Lange Zeit vermochte ich nicht, mich selbst zu verstehen,

und während 50 Jahren las ich Shakespeare, um mich zu prüfen, mehrere Male in jeder Form, und in Russisch, in Englisch und in der deutschen Schlegelschen Uebersetzung — wie es mir angeraten ward. Mehrere Male las ich die Dramen, die Komödien, die historischen Schauspiele, und litt jedesmal unverändert unter denselben Gefühlen: Widerwillen, Langerweile und Bestürzung. In der letzten Zeit habe ich, als ein alter Mann von 75 Jahren, um mich nochmals zu prüfen, ehe ich dieses Begleitwort schrieb, wieder den ganzen Shakespeare —, die historischen Schauspiele, „die Heinrichs", „Troilus und Kressida", den „Sturm", „Cymbelin" mit eingeschlossen, gelesen. Ich habe dieselben Empfindungen noch stärker gehabt — dieses Mal jedoch keine Bestürzung mehr, sondern die feste, zweifellose Ueberzeugung, dass der „unbestreitbare" Ruhm des grossen Genies, welchen Shakespeare geniesst, welcher die Schriftsteller unserer Zeit antreibt, ihm nachzuahmen, und Leser und Zuschauer, nicht vorhandene Vorzüge in ihm zu entdecken, wenn sie dabei auch ihr ästhetisches und ethisches Verständnis irreleiten müssen, ein grosses Uebel ist, wie jede Unwahrheit.

Obgleich ich weiss, dass die Mehrzahl der Menschen so fest an die Grösse Shakespeares glaubt, dass sie beim Lesen dieses Urteils ihm nicht einmal die Möglichkeit einer Berechtigung einräumen und ihm nicht die geringste Beachtung schenken werden, werde ich trotzdem, so gut ich's vermag, zu zeigen versuchen, warum ich glaube,

dass Shakespeare nicht als grosses Genie, ja nicht einmal als Durchschnittsschriftsteller anerkannt werden kann.

Für mein Vorhaben werde ich zur Erläuterung eins von Shakespeares meist gelobten Dramen, — „König Lear" — nehmen, in dessen Ruhm die Mehrzahl der Kritiker übereinstimmt.

„Die Tragödie von Lear wird verdientermassen von Shakespeares Dramen am höchsten gefeiert," sagt Dr. Johnson. „Vielleicht gibt es kein anderes Drama, das die Aufmerksamkeit so mächtig fesselt, unsere Leidenschaften so erregt und unsere Neugierde so vollkommen befriedigt."

Hazlitt sagt: „Wir wünschen, wir könnten dieses Schauspiel überschlagen und darüber schweigen. Alles, was wir sagen können, reicht nicht für die Würdigung dieses Werkes, nicht einmal für das, was wir selbst davon erfassen. Eine Beschreibung des Stückes selbst oder seiner Wirkungen auf das Gemüt zu versuchen, ist geradezu eine Unverschämtheit. Und doch müssen wir etwas sagen:

„Es ist das beste von Shakespeares Stücken, denn es ist das, an welchem er mit dem höchsten Ernste arbeitete."

„Wenn die Originalität der Erfindung auch fast jedem Stücke Shakespeares so sehr seinen Stempel aufdrückt," sagt Hallam, „dass es scheint, man könne keines als das Ursprünglichste hervorheben, ohne den andern Unrecht zu tun, möchten wir doch behaupten, dass dieses grosse Vorrecht des Genies vor allem im Lear zum Ausdruck kommt. Das Stück

weicht mehr als „Macbeth“, oder „Othello“, selbst mehr als „Hamlet“ von dem Muster einer regelrechten Tragödie ab, die Fabel aber ist besser als in jenen letztgenannten Dramen aufgebaut, und es zeigt entschieden ebensoviel von einer fast übermenschlichen Inspiration wie die beiden andern.“

„König Lear“ kann als das vollkommenste Vorbild der dramatischen Kunst der ganzen Welt betrachtet werden,“ schreibt Shelley.

„Ich beabsichtige nicht viel von Shakespeares „Arthur“ zu sagen,“ spricht Twinburne. „In der Welt seiner Werke gibt es ein oder zwei Personen, für die man in der Sprache keine Worte findet. Die andere ist Cordelia. Der Platz, den diese beiden in unserm Leben, unsern Gedanken haben, ist keiner, von dem man spricht. Die Nische in unserm geheimsten Herzen, in der sie allein ihre Wohnung haben, ist nicht vom Licht und Lärm des Werkeltags gestört. Für Menschen erhabenster Art gibt es Kapellen in den Kathedralen, so gibt es auch welche für ihr innerstes Leben, welche den Augen und Füssen der Welt nicht geöffnet werden. Liebe, Tod und Erinnerung bewahren schweigend für uns geliebte Namen. Es ist die verklärende Krone des Genies, das letzte Wunder, die erhabenste Gabe der Poesie, welche sich der Zahl der andern anfügt: — Namen und Gedanken eigner Geistesschöpfung in das Herz unseres Gedächtnisses einzuschreiben.“

„Lear ist Zweck für Cordelia,“ sagt Victor Hugo. — Mutterschaft der Tochter für den Vater — tief-

sinniger Gedanke! Eine Mutterschaft, welche die bewundernswerteste aller Mutterschaften genannt werden kann, bewundernswert auch neben jener Legende von dem römischen Mädchen, das in den Tiefen des Kerkers ihrem alten Vater Nahrung gibt. Die junge Brust an dem weissen Barte — heiliger ist kein Schauspiel. In Cordelia ist diese töchterliche Brust verkörpert. Als er das Bild erträumt und gefunden hatte — schuf Shakespeare das Drama . . . . . . Mit Cordelia in der Seele, schuf er die Tragödie, wie ein Gott, welcher einer Aurora zu Gefallen eine neue Welt für sie herstellt."

„In „König Lear" enthüllt Shakespeares Vision den Abgrund des Schreckens in seinen Tiefen, und doch zeigt sein Geist bei dem Anblick weder Furcht noch Schwindel, oder Schwachheit," sagt Brandes. „An der Schwelle dieses Werkes überkommt uns ein Gefühl scheuer Ehrfurcht, wie an der Schwelle der Sixtinischen Kapelle mit den Fresken Michel Angelos — aber dort leiden wir stärker, das Weh ist wilder, und die Harmonie der Schönheit heftiger durch den Missklang der Verzweiflung erschüttert."

Das sind die Urteile der Kritiker über dieses Drama; deshalb glaube ich, nicht im Unrecht zu sein, wenn ich es als Muster von Shakespeares besten Werken auswähle.

So unparteiisch wie möglich will ich versuchen, das Drama zu beschreiben und dann beweisen, warum es nicht der Gipfel der Vollkommenheit ist, als welchen die Kritiker es hinstellen, sondern etwas ganz anderes.

II.

Das Drama „Lear“ beginnt mit einer Scene, welche die Unterhaltung zwischen zwei Hofherren, Kent und Gloster, bringt. Kent deutet auf einen ebenfalls anwesenden jungen Mann und fragt Gloster, ob dieser nicht sein Sohn sei. Gloster erwidert, dass er oft beschämt gewesen wäre, den jungen Mann als seinen Sohn anerkennen zu müssen, jetzt aber damit aufgehört habe*). Kent sagt, er „könne ihn nicht begreifen.“ Dann spricht Gloster in Gegenwart dieses Sohnes von dessen Mutter: „Seine Mutter und ich verstanden uns desto besser, und dieses Einverständnis verschaffte ihr früher einen Sohn für ihre Wiege, als einen Mann für ihr Bett. Ich habe noch einen andern, einen rechtmässigen Sohn,“ fährt Gloster fort, „aber obgleich dieser hier ein wenig vordringlich in die Welt kam, so war doch seine Mutter schön, und es ging lustig zu bei seiner Zeugung, und der Bankert muss anerkannt werden.“

---

*) Die Citate Shakespeares haben wir der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung entnommen.

Das ist die Einführung. Ganz abgesehen von der Roheit der Worte, sind sie ausserdem in dem Munde einer Person, welche einen edlen Charakter darstellen soll, unpassend. Man kann mit der Meinung einiger Kritiker nicht übereinstimmen, dass diese Worte Gloster gegeben sind, um die Verachtung für die Unrechtmässigkeit zu zeigen, unter welcher Edmund leidet. Wäre es so, wäre es erstens unnötig, den Vater die Verachtung, welche von Männern im allgemeinen gefühlt wird, aussprechen zu lassen, zweitens würde Edmund in seinem Monologe über die Ungerechtigkeit derer, die ihn wegen seiner Geburt verachten, solche Worte von seinem Vater erwähnen. Doch das ist nicht der Fall, deshalb sind sie gerade im Anfang des Stückes nur beabsichtigt, das Publikum in humoristischer Form zu benachrichtigen, dass Gloster einen illegitimen und einen legitimen Sohn hat.

Nach diesem werden Trompeten geblasen, und König Lear tritt mit seinen Töchtern und Schwiegersöhnen ein und äussert sich in einer Rede dahin, dass er wegen seines hohen Alters wünsche, sich von allen Mühen und Sorgen zurückzuziehen und sein Königreich an seine Töchter zu verteilen. Um genau zu erfahren, wie viel er jeder Tochter geben soll, verkündet er, dass er der Tochter, welche ihm versichern könne, ihn am meisten zu lieben, das meiste geben wolle. — Die älteste Tochter, Goneril, sagt ihm, dass Worte den Umfang ihrer Liebe nicht ausdrücken können, dass sie ihren Vater mehr als ihr Augenlicht liebe, mehr als Raum und Freiheit,

— — ihn so sehr liebe, dass ihr „Hauch arm“ würde. — Sofort weist König Lear seiner Tochter auf der Landkarte ihr Teil von Feldern, Wäldern, Flüssen und Wiesen zu und richtet dieselbe Frage an seine zweite Tochter. Die zweite Tochter, Regan, erklärt, dass ihre Schwester genau ihre eigenen Gefühle ausgedrückt, nur nicht stark genug. Sie, Regan, liebe ihren Vater so sehr, dass ihr alles, ausser ihrer Liebe, widerwärtig sei. Der König belohnt auch diese Tochter und fragt dann die jüngste, den Liebling, für welche „die Weine Frankreichs und die Milch Burgunds Interesse hegen,“ d. h. nach deren Hand der König von Frankreich und der Herzog von Burgund verlangen. — — Er fragt Cordelia, wie sie ihn liebe. Cordelia, in welcher alle Tugenden verkörpert sind, wie in den beiden ältesten alle Laster, antwortet durchaus unangemessen, wie um ihren Vater zu ärgern, dass sie ihn liebe und ihm dankbar sei, ihre Liebe aber, sobald sie heirate, nicht allein ihrem Vater gehören werde, sondern dann auch ihrem Gatten.

Als er die Worte hört, gerät der König ausser sich und verflucht die Lieblingstochter mit den schrecklichsten, seltsamsten Verwünschungen; er sagt z. B. — er würde hinfort seine Tochter so wenig lieben, wie die Menschen, welche ihre eigenen Kinder verschlingen.

— „Der rohe Scythe,
Ja, der die eigenen Kinder macht zum Frass,
Zu sätt’gen seine Gier, soll meinem Herzen
So nah’ steh’n, gleichen Trost und Mitleid finden
Wie Du, mein weiland Kind.“

Der Hofherr, Kent, verteidigt Cordelia, und um den König zu besänftigen, wirft er diesem Ungerechtigkeit vor und spricht sehr vernünftig über das Uebel der Schmeichelei. Ungerührt verbannt Lear Kent bei Todesstrafe, wendet sich an Cordelias Freier, den Herzog von Burgund und den König von Frankreich, und bietet ihnen an, Cordelia ohne Mitgift zu nehmen. Der Herzog von Burgund spricht freimütig aus, dass er ohne Mitgift Cordelia nicht haben will, der König von Frankreich nimmt sie jedoch ohne Mitgift, und führt sie hinweg. — Darnach unterhalten sich die ältern Schwestern und entwickeln den Plan, ihren Vater, welcher sie ausgestattet hat, zu schädigen. Damit endet die erste Scene.

Abgesehen von der pomphaften, charakterlosen Sprache des Königs Lear — es ist dieselbe, in welcher alle Könige Shakespeares sprechen — kann der Leser oder Hörer nicht verstehen, wie ein König, so alt und einfältig er auch sein mag, den Worten der lasterhaften Töchter, mit denen er immer gelebt hat, Glauben schenken kann, und seine Lieblingstochter, nicht jene, verflucht und verbannt. Deshalb wird der Leser oder Hörer auch die Gefühle der Personen, welche die Scene spielen, nicht teilen können.

Die zweite Scene beginnt mit Edmund, Glosters illegitimem Sohn, der sich im Selbstgespräch über die Ungerechtigkeit der Menschen beklagt, welche alle Rechte und alle Achtung dem legitimen Sohne gönnen, den illegitimen Sohn aber von allem be-

rauben; er beschliesst, Edgar zu vernichten und sich seines Platzes zu bemächtigen. Zu diesem Zweck fälscht er einen von Edgar an ihn — Edmund — gerichteten Brief, in welchem Edgar den Wunsch ausdrückt, seinen Vater zu ermorden. Edmund erwartet seinen Vater, und zeigt ihm, anscheinend widerwillig, diesen Brief, und augenblicklich ist der Vater überzeugt, dass sein Sohn Edgar, den er zärtlich liebt, seinen Tod wünscht. Der Vater geht ab, Edgar tritt auf, und Edmund überzeugt ihn, dass sein Vater aus irgend einem Grunde begierig ist, ihn zu ermorden. Sofort schenkt Edgar ihm ebenfalls Glauben und entflieht vor seinem Vater.

Die Beziehungen zwischen Gloster und seinen beiden Söhnen, ebenso die Empfindungen dieser Personen sind gerade so unnatürlich, wie Lears Beziehungen zu seinen Töchtern, oder eher noch mehr. Deshalb ist es für den Zuschauer noch schwieriger, sich in die geistige Verfassung Glosters und seiner Söhne hineinzuversetzen und mit ihnen zu sympathisieren, als es bei Lear und seinen Töchtern möglich ist.

In der vierten Scene stellt Kent, so verkleidet, dass Lear ihn nicht erkennt, sich dem Könige vor, welcher schon bei Goneril wohnt. Lear fragt, wer er sei, worauf Kent, man weiss nicht warum, in einer für seine Stellung durchaus unangebrachten Weise antwortet:

„Ein redlich gesinnter Kerl und so arm wie der König.“ — „Wenn Du als Untertan so arm bist, wie er als König, bist Du arm genug — wie alt bist Du?“ fragt der König. —

„Nicht so jung, Herr, um ein Weib etc. — noch so alt, um ihretwegen zum Narren zu werden.“ Darauf erwidert der König: „Wenn Du mir nach dem Essen nicht schlimmer gefällst, so werden wir uns so bald nicht trennen.“

Diese Reden sind weder eine Folge von Lears Stellung noch von seiner Beziehung zu Kent, sondern sind Lear und Kent lediglich in den Mund gelegt, weil der Autor sie für witzig und unterhaltend hält.

Gonerils Haushofmeister erscheint und behandelt den König unhöflich, wofür Kent ihn niederschlägt. Der König, welcher Kent noch immer nicht erkennt, gibt ihm dafür Geld und nimmt ihn in seinen Dienst. Darnach kommt der Narr, und es folgt eine lange Unterhaltung zwischen König und Narren, welche für die Situation vollständig unpassend und zwecklos ist. Z. B. sagt der Narr:

„Gib mir ein Ei, und ich will Dir zwei Kronen dafür geben.“ Der König: „Was für Kronen sollen das sein?“ — — „Ei“ — entgegnet der Narr, „wenn ich das Ei in der Mitte durchgeschnitten und den Dotter herausgegessen habe — die beiden Eierkronen. Als Du Deine Krone in der Mitte durchschnittest und beide Hälften weggabst, trugst Du Deinen Esel auf dem Rücken durch den Kot; Du hattest wenig Witz in Deiner kahlen Krone, als Du Deine goldne weggabst. Wenn ich in diesem Stücke wie ein Narr rede, so lass den peitschen, welcher es zuerst so findet.“

In dieser Weise ruft die lange Unterhaltung in dem Zuschauer oder Leser jenes ermüdende Unbehagen hervor, welches man immer erduldet, wenn man Scherze anhören muss, welche nicht witzig sind.

Diese Unterredung wird durch Gonerils Auftreten unterbrochen. Sie verlangt von ihrem Vater,

sein Gefolge zu vermindern. Er soll sich mit 50 Hofherren anstatt mit 100 begnügen. Bei dieser Zumutung gerät Lear in merkwürdige und unnatürliche Wut und fragt:

„Kennt mich hier Jemand? — Nein, das ist nicht Lear! —
Geht Lear so? Spricht so? Wo sind seine Augen?
Sein Kopf wird schwach, und seine Denkkraft liegt
Im Todesschlaf. Ha, bin ich wach? Es ist nicht so,
Wer kann mir sagen, wer ich bin?"

Und so weiter.

Indessen hört der Narr nicht auf, seine witzlosen Scherze einzuschalten. — Gonerils Gemahl tritt auf und versucht Lear zu besänftigen, doch Lear verflucht Goneril, erfleht für sie entweder Unfruchtbarkeit oder die Geburt eines missgestalteten Kindes, welches ihr die Muttersorge mit Lachen und Verachtung vergelten und ihr allen Schrecken und allen Schmerz kindlicher Undankbarkeit bereiten solle.

Diese Worte, welche echtes Empfinden ausdrücken, könnten ergreifend sein, wenn sie allein ständen. Sie gehen aber in langen, hochfliegenden Reden verloren, welche Lear unaufhörlich und unangemessen äussert. Entweder ruft er „Sturm und Nebel" auf das Haupt seiner Tochter herab, oder er fleht, sein Fluch möge sie durchbohren, oder er wendet sich an seine eigenen Augen:

„Ihr alten kind'schen Augen, weint noch einmal
Aus diesem Grunde, so reiss ich euch aus
Und werf euch mit den Tränen hin, die ihr vergiesst,
Den Staub zu löschen."

Und so fort.

Dann sendet Lear Kent, welchen er noch immer nicht wiedererkennt, nach seiner anderen Tochter, spricht, trotz der eben ausgedrückten Verzweiflung, mit dem Narren und ruft dessen Spässe hervor.

Diese Scherze bleiben fortdauernd freudlos und erregen ein unangenehmes Gefühl, das der Scham gleicht, die gewöhnliche Wirkung des erfolglosen Witzes; sie sind ausserdem so lang ausgezogen, dass sie geradezu albern wirken. So fragt der Narr den König, ob dieser ihm sagen könne, warum die Nase mitten im Gesicht sitze. — — Lear erklärt, es nicht zu wissen. — —

„Ei, um auf beiden Seiten der Nase ein Auge zu haben; was man nicht heraus riechen kann, soll man herausspähen.“

— — „Kannst Du mir sagen, wie die Auster ihre Schale macht?“

— — „Nein.“

— — „Ich auch nicht; aber ich weiss, warum die Schnecke ein Haus hat.“

— — „Warum?“

— — „Um ihren Kopf hineinzustecken; nicht um es an ihre Töchter zu verschenken und ihre Hörner ohne Futteral zu lassen.“

— — — „— — — Sind die Pferde bereit?“

— — — „Deine Esel sind darnach gegangen. Der Grund, warum das Siebengestirn nur sieben Sterne hat, ist ein prächtiger Grund!“

— — — „Weil es nicht acht sind?“

— — — „Ja wahrhaftig! Du gäbest einen guten Narren ab.“ —

Und so weiter.

Nach dieser langen Scene tritt ein Ritter auf und meldet, dass die Pferde bereit sind. Der Narr:

„Die jetzt noch Jungfer ist, und spottet mein und stichelt,
Die bleibt's nicht lange, wird nicht alles weggesichelt.“

Der zweite Teil der ersten Scene im zweiten Akt beginnt damit, dass der Schurke Edmund seinen Bruder überredet, einen Schwertkampf zu heucheln, sobald ihr Vater eintritt.

Edgar gibt nach, obgleich es durchaus unverständlich bleibt, warum er es tun sollte. Der Vater findet sie im Kampf. Edgar flieht, und Edmund zerkratzt seinen Arm, um Blut zu erzielen. Er macht seinen Vater glauben, dass Edgar zwecks der Ermordung seines Vaters Zauberkünste gebraucht und ihn, Edmund, um seine Hilfe gebeten, aber er, Edmund, habe sie verweigert, und dass dann Edgar geflohen wäre, nachdem er seinen, Edmunds Arm, verwundet: Gloster glaubt alles aufs Wort, verflucht Edgar und übergibt dem illegitimen Edmund alle Rechte des ältern, legitimen Sohnes. Als der Herzog das erfährt, belohnt er Edmund ebenfalls.

In der zweiten Scene beschimpft Lears neuer, von Lear noch immer nicht als Kent erkannter, Diener vor Glosters Palaste, ohne irgend einen Grund, Oswald, Gonerils Haushofmeister. Er nennt ihn einen Spitzbuben, einen Schurken, einen Schüssellecker, einen niederträchtigen, eitlen, schalen, bettelhaften, schmutzigen, lumpigen Schuft; — — — — den Sohn und Erben einer Bastard-Hexe. Und so fort. Dann zieht er sein Schwert und verlangt, dass

Oswald mit ihm fechte. Er „will eine Mondscheinpastete aus ihm machen.“ — Das sind Worte, die kein Ausleger zu erklären vermag. Als Kent zurückgehalten wird, fährt er fort, sich in den seltsamsten Beleidigungen auszulassen. Er behauptet: „Ein Schneider habe ihn, Oswald, gemacht, so schlecht, wie ein Steinmetz oder Anstreicher ihn nicht gemacht hätte, wenn er auch zwei Stunden bei der Arbeit gesessen.“ Ferner: „er wolle, wenn ihm dazu die Erlaubnis gegeben würde, diesen ungebeutelten Schuft zu Mörtel zerstampfen, um eine Abtrittswand mit ihm zu streichen.“

So redet Kent weiter, den niemand erkennt, obgleich der König sowohl wie der Herzog von Cornwall und auch der anwesende Gloster ihn hätten erkennen müssen, und fährt in Charakter und Maske von Lears neuem Diener fort zu keifen, bis er ergriffen und in den Block gelegt wird.

Die dritte Scene spielt auf der Heide. Edgar, welcher vor der Verfolgung seines Vaters flieht, verbirgt sich in einem Walde und teilt dem Publikum mit, dass eine Art Tollhäusler dort lebe — Bettler, welche nackt umhergehen, sich Holzsplitter und Nadeln ins Fleisch stossen, mit wilden Stimmen schreien und Mitleid erzwingen. Er entschliesst sich, solch einen Tollhäusler zu simulieren, um sich vor Verfolgung zu retten. Nachdem er das dem Publikum erklärt hat, zieht er sich zurück.

Die vierte Scene ist wieder vor Glosters Schloss. Lear und der Narr treten auf. Lear erblickt Kent

im Block und erkennt ihn noch nicht; er wird nur zur Wut entflammt wider die, welche es gewagt, seinen Boten zu beschimpfen, und ruft nach dem Herzog und Regan. Des Narren Spässe dauern fort.

Lear hält schwer seine Waffe zurück. Der Herzog und Regan treten ein. Lear klagt Goneril an, aber Regan verteidigt ihre Schwester. Lear verflucht Goneril, als Regan ihm sagt, dass er besser täte, zu ihrer Schwester zurückzukehren. Er ist empört und spricht: „Sie um Verzeihung bitten?“ und fällt auf die Knie, um zu zeigen, wie unschicklich es sein würde, wenn er unterwürfig Nahrung und Kleidung wie Almosen von seiner eigenen Tochter erbitten würde; er verflucht Goneril mit den furchtbarsten Schwüren und fragt, wer seinen Diener in den Block gesteckt. Ehe Regan antworten kann, erscheint Goneril. Lear wird immer erregter und verflucht Goneril wieder, doch als er erfährt, dass der Herzog selbst befohlen hat, lässt er es dabei bewenden, weil Regan ihm in dem Augenblicke mitteilt, dass sie ihn nicht aufnehmen könne, und es am besten sei, wenn er zu Goneril zurückkehre; sie selbst wolle ihn in einem Monate aufnehmen, doch nicht mit 100, sondern nur mit 50 Dienern. Lear verflucht Goneril nochmals und will nicht zu ihr gehen, weil er noch immer hofft, dass Regan ihn mit allen 100 Dienern aufnimmt. Doch Regan erklärt ihm, dass sie ihn nur mit 25 empfangen wolle, und darauf erst entschliesst sich Lear, doch zu Goneril zurückzugehen, welche 50 zulässt. Doch

als Goneril meint, auch 25 seien noch zu viel, bricht Lear mit einer langen Beweisführung los, in Bezug auf die überflüssigen und nötigen Dinge; er sagt: wenn dem Manne nur das gestattet werden solle, was er bedarf, „unterscheide er sich nicht von einem Tiere.“ Hierauf fügt Lear, oder vielmehr der Schauspieler, welcher Lears Rolle gibt, hinzu, dass eine Dame nichts Prächtiges brauche, was sie nicht warm halte. Er stürzt sich in eine wahnsinnige Wut und sagt: er werde etwas Schreckliches tun, um sich an seinen Töchtern zu rächen, aber „weinen werde er nicht;“ damit geht er ab. Ein Sturm beginnt.

Das ist der zweite Akt: überfüllt mit unnatürlichen Begebenheiten und noch unnatürlicheren Reden, welche nicht dem Wesen der Charaktere entspringen, -- — und der mit einer Scene zwischen Lear und seinen Töchtern endet; diese hätte wirken können, wenn sie nicht mit den ungereimtesten, törichtsten, unnatürlichsten Reden durchsetzt wäre, welche, ohne Beziehung zu dem Stoff, Lear in den Mund gelegt sind. — Lears Schwanken zwischen Stolz, Wut und der Hoffnung, dass seine Töchter nachgeben werden, würde ausserordentlich ergreifend sein, wenn das nicht durch die schwulstigen Absurditäten, in welchen er sich äussert, verhindert würde. — Aeusserungen, wie, dass er sich von Regans toter Mutter scheiden lassen wolle, wenn Regan ihn nicht freudig aufnähme — oder „Moordünste“ auf das Haupt seiner Tochter herabruft, oder die Himmel für verpflichtet hält, alte Leute zu beschützen, weil sie selbst alt sind.

Der dritte Akt beginnt mit Donner, Blitz und einem Sturm von ganz besonderer Art, — wie nach den Worten der Personen des Stückes noch nie einer dagewesen ist. Auf der Heide teilt ein Ritter dem Kent mit, dass Lear, von seinen Töchtern aus ihren Häusern vertrieben, allein auf der Heide umherirre, sich die Haare ausraufe und sie dem Winde zuwürfe, und niemand bei ihm sei als der Narr. Kent hingegen berichtet dem Ritter, dass die Herzöge Streit gehabt, und dass die französische Armee in Dover gelandet sei. Nachdem Kent diesen Bericht erstattet hat, sendet er den Ritter nach Dover, um Cordelia zu treffen und Nachricht zu geben.

Die zweite Scene des dritten Aktes findet ebenfalls auf der Heide statt, aber in einem andern Teile. Lear wandert über die Heide nnd spricht Worte, welche seine Verzweiflung ausdrücken sollen: er verlangt, „dass die Winde so stark blasen sollen, um die Wangen zu sprengen, dass der Regen alles überflute, die Blitze sein graues Haupt versenge, der Donner die Welt platt drücke und dabei allen Samen vernichte, aus dem die „undankbaren Menschen“ entspringen!“ — Der Narr bleibt dabei, noch sinnlosere Worte zu äussern. — Kent tritt auf; Lear sagt, dass aus irgend einem Grunde während dieses Sturms alle Schuldigen entdeckt und überführt werden sollen. Kent, noch immer nicht von Lear erkannt, versucht ihn zu überreden, in einer Höhle Schutz zu suchen. Bei dieser Gelegenheit verkündet der Narr eine Prophezeihung, welche in keiner Beziehung zu der Situation steht, und alle gehen ab.

Die dritte Scene führt wieder nach Glosters Schloss. Gloster berichtet Edmund, dass der französische König schon mit den Truppen gelandet sei, und er, Gloster, beabsichtige Lear zu helfen. Als Edmund das erfährt, entschliesst er sich, seinen Vater wegen Verrates anzuklagen, damit er — Edmund — die Erbschaft antreten könne.

Die vierte Scene spielt wieder auf der Heide vor der Höhle. Kent bittet Lear, in die Höhle zu gehen, aber Lear sieht keinen Grund, sich vor dem Sturme zu schützen, er fühle ihn nicht, in seiner Brust wüte ein Sturm, den die Undankbarkeit seiner Töchter angefacht — er blase den andern aus.

Dieses echte Gefühl würde, in einfachen Worten ausgedrückt, Sympathie erregen, doch zwischen dem unaufhörlichen, pathetischen Rasen entgeht es uns und verliert seine Bedeutung. Es findet sich, dass die Höhle, in welche Lear geführt wird, dieselbe ist, welche Edgar, als Toller verkleidet, d. h. nackt, zum Obdach genommen. Edgar kommt aus der Höhle, und trotzdem alle ihn gekannt haben, erkennt ihn keiner, — ebenso wie Kent von keinem erkannt wird — und Edgar, Lear und der Narr fangen an, sinnlose Dinge zu reden, womit sie mit Unterbrechungen viele Seiten lang fortfahren. Mitten in dieser Scene erscheint Gloster, welcher ebenfalls weder Kent noch seinen Sohn Edgar erkennt und erzählt, dass sein Sohn Edgar ihm nach dem Leben trachte.

Diese Scene wird wieder kurz durch eine andere in Glosters Schlosse abgeschnitten, in der Edmund

seinen Vater verrät. Der Herzog gelobt, sich an Gloster zu rächen. — Dann kommt die Scene zu Lear zurück. Kent, Edgar, Gloster, Lear und der Narr sind auf einem Landgut und unterhalten sich.

Edgar: „Frateretto ruft mich und sagt mir, Nero fische im Pfuhl der Finsternis — —“

Der Narr: „Sag mir, ist der Tolle ein Edelmann oder ein Bürgersmann?“ — Lear, welcher den Verstand verloren, spricht: „Ein König!“

Narr: „Nein! der Tolle ist ein Bürgersmann, der seinen Sohn vor sich zum Edelmann werden sieht.“

Lear schreit: „O, stürzten Tausend mit glühenden Spiessen zischend auf sie ein —“, während Edgar jammert, dass der böse Feind ihn im Rücken beisse. Dazu bemerkt der Narr: „dass der toll sei, welcher auf die Zahmheit eines Wolfes baue, auf die Gesundheit eines Pferdes, auf Knabenfreundschaft oder einer Dirne Schwur. — Lear bildet sich ein, seine Töchter zu richten. „Setz Dich hierher, Du hochgelahrter Richter,“ redet er den nackten Edgar an. „Du“ — zu dem Narren — „weiser Mann, hierher! — Nun, Ihr Füchsinnen!“ — Edgar bemerkt dazu: „Seht, wie sie steht und glotzt! Braucht Ihr Eure Augen vor Gericht, schöne Dame?“

„Komm’ übern Bach, mein Liesel zu mir.“
Der Narr: „Ihr Kahn ist nicht dicht,
Doch sagt sie’s Dir nicht,
Warum sie ’rüber nicht darf zu Dir.“

Edgar geht in seiner eigenen Weise weiter. Kent schlägt vor, Lear möge sich niederlegen, aber Lear fährt mit seiner eingebildeten Gerichtssitzung fort:

„Erst das Verhör. Bringt mir die Zeugen her!“

Zu Edgar: „Du Ratsherr im Talar, nimm Deinen Platz!“

Zum Narren: „Sitz ihm zur Seite.“

Zu Kent: „Ihr gehört zu uns, setzt Euch gleichfalls.“

Edgar: — — — — — —
„Purr, die Katze ist grau.“

Lear: „Sprecht über die zuerst; ’s ist Goneril. Ich schwöre hier vor dieser Versammlung, sie hat den armen König, ihren Vater, mit Füssen getreten.“

Narr: „Kommt, Lady! Ist Eu’r Name Goneril?“

Lear: „Sie kann’s nicht leugnen.“

Narr: „Verzeiht! ich hielt Euch für ’nen Sessel.“

Lear: „Und hier noch eine, deren scheeler Blick
Ihr böses Herz verrät. Haltet sie fest!
Ha! Waffen, Feuer, Schwert! — Bestechung!
Du falscher Richter, lässt Du sie entfliehn?“

Diese Raserei endet damit, dass Lear in Schlaf fällt. Jetzt überredet Gloster den Kent, — noch immer, ohne ihn zu kennen — Lear nach Dover zu tragen, und Kent trägt mit dem Narren den König fort.

Die Scene geht nach Glosters Schloss hinüber. Gloster selbst ist des Verrates angeklagt, wird herbeigebracht und gebunden. Der Herzog von Cornwall reisst ihm ein Auge aus und tritt es mit Füssen. Regan spricht: „Das eine wird das andere höhnen, jenes auch!“ — der Herzog will das andere Auge auch ausreissen, aber plötzlich nimmt ein Diener

aus irgend einem Grunde Glosters Partei und verwundet den Herzog. Regan tötet den Diener, welcher sich sterbend zu Gloster wendet:

„— — — Euch blieb ein Auge,
Die Straf' an ihm zu sehn."

Cornwall: „Dafür ist Rat!"

Er reisst Glosters andres Auge aus und wirft es zu Boden. — Regan berichtet dann, dass es Edmund sei, der seinen Vater verraten habe, und Gloster begreift jetzt, dass er betrogen ist, und Edgar nie den Wunsch gehabt hat, ihn zu töten.

So endet der dritte Akt.

Der vierte Akt spielt nochmals auf der Heide. Edgar, noch als Toller „verkleidet", hält gespreizte Selbstgespräche über die Veränderlichkeit des Glückes und die Vorteile eines bescheidenen Loses. Dann wird zufällig — gerade nach demselben Orte in der Heide, wo Edgar sich befindet, — dessen Vater, der geblendete Gloster, von einem alten Manne herbeigeführt.

In der charakteristischen Sprache Shakespeares — deren Haupteigentümlichkeit darin besteht, dass die Gedanken entweder wegen des Gleichklangs der Worte oder wegen des Kontrastes zusammengeschmiedet werden — — — spricht Gloster gleichfalls über die Unbeständigkeit des Glücks. Er bittet den alten Mann, seinen Führer, ihn zu verlassen, aber der alte Mann deutet darauf hin, dass er — Gloster — seinen Weg nicht sehen könne. Gloster erwidert, er habe keinen Weg, er bedürfe deshalb

keiner Augen; er führt an, dass er gestrauchelt sei, als er noch sah, und dass Mängel oft zum Vorteil werden können. „Ach Edgar, lieber Sohn“ — fügt er hinzu, „könnt’ ich doch leben, durch die Berührung Dich zu sehen, ich würde sagen, ich hätte wieder Augen.“

Obwohl Edgar, nackt, und im Charakter des Tollen, dieses anhört, entdeckt er sich seinem Vater nicht. Er stellt sich auf den Platz des betagten Führers und redet seinen Vater an. Dieser erkennt seine Stimme nicht, sondern hält ihn für einen umherirrenden Tollhäusler. Gloster benutzt die Gelegenheit, um einen Witz von sich zu geben. „Es ist eine Plage der Zeiten, dass Tolle Blinde führen!“ und entlässt eigensinnig den alten Mann, augenscheinlich nicht aus Gründen, welche im Augenblick für Gloster natürlich sein könnten, sondern nur um, wenn er mit Edgar allein ist, die spätere Scene mit dem eingebildeten Sprung von der Klippe ausführen zu können.

Nichtsdestoweniger, dass Edgar gerade seinen blinden Vater gesehen und erfahren hat, wie dieser bereut, ihn verbannt zu haben, schiebt er unnötige Bemerkungen ein, welche Shakespeare in Harsnets Buch gelesen, mit denen bekannt zu werden Edgar aber keine Gelegenheit gehabt haben konnte, und welche — vor allem — in seinem gegenwärtigen Dasein zu wiederholen für ihn unnatürlich ist. Er sagt: „Fünf Teufel haben zugleich im armen Tom gesteckt: der Lustteufel Obidicut; Hopipedang, der Fürst der Stummheit; Mahu, der des Diebstahls;

Modo, der des Mords; Flibbertigibbet, der Grimassenteufel, welcher seitdem in die Zofen und Stubenmädchen gefahren ist.“

Als er die Worte gehört hat, schenkt Gloster dem Edgar seine Börse und spricht:

> „Hier nimm die Börse, Du, den Zorn des Himmels
> Zu jedem Fluch gebeugt; dass ich im Elend,
> Macht Dich beglückter. — So ist's recht, Ihr Götter!
> Lasst stets den üpp'gen, wollusttrunknen Mann,
> Der Eu'r Gebot mit Füssen tritt, nicht sehn will,
> Weil er nicht fühlt, schnell fühlen Eure Macht.
> Verteilung tilgte dann das Uebermass,
> Und jeder hätte g'nug.“

Nachdem er diese seltsamen Worte geäussert, verlangt Gloster von Edgar ihn zu einer bestimmten, über das Meer hängenden Klippe zu führen, und sie gehen ab.

Die zweite Scene des vierten Aktes spielt vor dem Schlosse des Herzogs von Albany. Goneril ist nicht allein grausam, sondern auch lasterhaft. Sie verachtet ihren Gemahl und enthüllt dem Schurken Edmund, welcher den Titel seines Vaters Gloster geerbt hat, ihre Liebe. Edmund geht, und eine Unterredung zwischen Goneril und ihrem Gemahl folgt. Der Herzog von Albany, die einzige Person, die menschliches Gefühl besitzt und schon vorher mit der Behandlung Lears unzufrieden gewesen ist, stellt sich jetzt kühn auf Lears Seite, spricht aber seine Bewegung in Worten aus, welche das Vertrauen in die Echtheit seiner Gefühle erschüttern. Er sagt, ein Bär würde Lears Hand lecken, und dass,

wenn der Himmel nicht sichtbare Geister sende, diese grausamen Beleidigungen zu zügeln, die Menschheit sich selbst wie ein Ungeheuer zerfleischen müsse, usw.

Goneril hört ihn nicht an, und dann beginnt er sie zu schmähen:

— — „Schau auf Dich, Teufel!
So grauenvoll ist nicht seine Hässlichkeit
Am Satan, wie am Weib die ihre.“

„O blöder Tor!“ sagt Goneril. — Der Herzog erwidert:

„Schmach Dir, entstellt, verwandelt Wesen, mach
Dein Antlitz nicht zum Scheusal! Ziemte mir's,
Dass diese Hand gehorchte meinem Blut,
Sie möchte leicht zerreissen Dir und trennen
Fleisch und Gebein! Wie sehr Du Teufel bist,
Die Weibsgestalt beschützt Dich.“

Ein Bote tritt ein und meldet, dass der Herzog von Cornwall, von einem Diener verwundet, als er Glosters Augen ausriss, gestorben sei. Goneril ist erfreut, fürchtet aber auch schon ahnungsvoll, dass Regan jetzt, Witwe geworden, ihr Edmund rauben wird. — Hier endet die zweite Scene.

Die dritte Scene des vierten Aktes stellt das französische Lager dar. Durch eine Unterhaltung zwischen Kent und einem Ritter erfährt der Leser oder Zuschauer, dass der König von Frankreich nicht im Lager ist, — dass Cordelia einen Brief von Kent erhalten und über die Nachrichten von ihrem Vater sehr unglücklich ist. Der Ritter bemerkt, ihr Antlitz erinnere zugleich an Sonnenschein und Regen.

„— — — ihr Lächeln
Und ihre Tränen war ein Frühlingstag.
Dies sel'ge Lächeln, das die vollen Lippen
Umspielte, schien, als wiss' es um die Gäste
Der Augen nicht, die so von diesen schieden,
Wie Perlen von Demanten tropfen.“

Und so weiter.

Der Ritter berichtet weiter, dass Cordelia darnach verlange, ihren Vater zu sehen, aber Kent erwidert, dass Lear sich schäme, seiner Tochter zu begegnen, welche er so ungütig behandelt.

In der vierten Scene spricht Cordelia mit einem Arzt. Sie klagt ihm, dass Lear gesehen worden sei, wie er vollkommen wahnsinnig, einen Kranz von Kräutern auf dem Haupte, umherirre, und sie Soldaten ausgesendet, ihn zu suchen, und wie sie wünsche, alle geheimen Heilmittel könnten aus ihren Tränen springen und dgl. Ihr wird berichtet, dass die Streitkräfte des Herzogs sich nähern, doch sie kümmert sich nur um ihren Vater und geht ab.

Die fünfte Scene spielt in Glosters Schloss. Regan spricht mit Oswald, Gonerils Haushofmeister, welcher einen Brief von Goneril an Edmund in Besorgung hat. Sie kündigt ihm an, dass sie Edmund ebenfalls liebe, und dass sie, als Witwe, eher imstande ist ihn zu heiraten als Goneril; sie bittet ihn, den Haushofmeister, ihre Schwester davon zu überzeugen. Weiter erklärt sie ihm, dass es sehr unklug gewesen wäre, Gloster zu blenden und darnach noch leben zu lassen, und rät Oswald, Gloster, sowie er ihm begegne, zu töten. Sie verspricht ihm für die Tat eine grosse Belohnung.

In der sechsten Scene erscheint Gloster wieder mit seinem noch immer unerkannten Sohne Edgar, welcher (er ist jetzt als Bauer verkleidet) vorgibt, ihn zu der Klippe zu geleiten. Gloster wandert auf ebenem Lande, doch Edgar täuscht ihm die Schwierigkeiten vor, mit denen sie zu der Klippe aufsteigen. Gloster glaubt ihm. Edgar behauptet, das Rauschen des Meeres zu hören — Gloster glaubt auch das. Edgar bleibt auf ebenem Boden stehen und redet seinem Vater vor, dass er oben auf der Klippe sei, und ein furchtbarer Abgrund vor ihm liege. Dann lässt er ihn allein. Gloster wendet sich an die Götter, ruft, dass er sein Weh abschütteln wolle, da er es nicht länger ertragen könne, und — dass er sie — die Götter — nicht verdamme. Dann springt er auf dem ebenen Boden und stürzt — in der Einbildung, dass er über die Klippe gesprungen ist. Bei dieser Gelegenheit macht Edgar — im Selbstgespräch — noch verwickeltere Aeusserungen:

> „Und weiss, ob Einbildung nicht den Schatz
> Des Lebens rauben kann, wenn Leben selbst
> Dem Raub sich preisgibt? War er, wo er dachte,
> Jetzt dächt' er nicht mehr." —

Er nähert sich Gloster als eine noch andere Person und drückt sein Erstaunen aus, dass jener von dem Fall aus solch furchtbarer Höhe nicht verletzt sei. Gloster glaubt, dass er gefallen ist, und bereitet sich zum Tode, dann fühlt er, dass er lebt, und jetzt kommen ihm Zweifel, ob er wirklich aus solcher Höhe herabgestürzt sei. Noch einmal

überzeugt Edgar ihn, dass er von der furchtbaren Höhe gesprungen ist, und fragt ihn nach dem Wesen, das auf der Spitze neben ihm gestanden habe, — es müsse der Teufel gewesen sein, denn

> „seine Augen glichen zwei Vollmonden,
> es hatte tausend Nasen und krummlaufendes Gehörn."

Gloster glaubt alles und ist überzeugt, dass seine Verzweiflung ein Werk des Teufels gewesen sei; er beschliesst deshalb, fürder nicht mehr zu verzweifeln, sondern ruhig den Tod zu erwarten. — Hierauf tritt Lear auf, aus irgend einem Grunde mit Feldblumen geschmückt. Er ist von Sinnen und spricht wilder als zuvor. Er spricht von Geldmünzen, vom Monde, gibt jemandem Handgeld — — dann schreit er, er sähe eine Maus, welche er mit einem Stück Käse zu locken versucht. — Plötzlich verlangt er von Edgar das Passwort, und Edgar antwortet sofort mit den Worten: „Süsser Majoran." — Lear: „Passiert!", und der blinde Gloster, welcher weder seinen Sohn noch Kent erkannt hat, erkennt des Königs Stimme.

Nach diesen zusammenhanglosen Aeusserungen beginnt der König plötzlich, ironisch über Schmeichler zu schelten, welche alles, was er sagt, bejahen. — „Ja und nein war keine gute Theologie," — aber als er in den Sturm gekommen sei — und kein Dach über sich gehabt, habe er gesehen, dass alles nicht wahr gewesen. Er spricht weiter, dass die ganze Schöpfung sich der Abgötterei ergeben habe, und Glosters Bastardsohn seinen Vater besser be-

handelt, als seine Töchter ihn selbst — (obgleich Lear nach der Entwickelung des Dramas gar nicht wissen konnte, wie Edmund den Gloster behandelt hat) — deshalb: „lasst die Unzucht blühen — der König braucht Soldaten!" — Er wendet sich an eine imaginäre, heuchlerischtugendhafte Dame, welche die Prüde spielt, während doch:

„Und doch sind Iltis nicht und üpp'ge Stute
So ungestüm in ihrer Brunst,
Vom Gürtel nieder sind's Centauren,
Wenn auch von oben Weib.
Nur bis zum Gürtel geht der Götter Reich,
Was drunter ist des Teufels."

Und dazu schreit Lear und speit vor Abscheu aus.

Dieser Monolog ist offenbar als Anrede des Schauspielers für das Publikum gedacht und erreicht auch wahrscheinlich auf der Bühne einen Erfolg, aber er ist im Munde Lears durchaus unangemessen, ebenso wie seine Worte: „Sie riecht nach Sterblichkeit!", welche er äussert, als Gloster seine Hand küssen will, und er sie vorher abwischt. Glosters Blindheit wird erwähnt, und das gibt Gelegenheit, für ein Wortspiel über Augen — blinden Cupido. — Lear sagt darauf zu Gloster: „Keine Augen in Deinem Kopfe, und kein Geld in Deinem Beutel? Deine Augen sind in einem schweren Falle, Dein Beutel in einem leichten."

Lear trägt dann einen Monolog über die Unehrenhaftigkeit des gesetzlichen Gerichts vor, welcher wieder vollständig unangemessen im Munde des wahnsinnigen Lear ist. — Darnach tritt ein Edel-

mann mit Gefolge auf; er ist von Cordelia gesendet, um ihren Vater zu holen. Lear fährt fort wie ein Toller zu handeln und rennt weg. Der Edelmann, welcher gesandt ist, ihn zu holen, eilt ihm nicht nach, sondern gibt Edgar eine lange Erklärung über die Stellung der britischen und französischen Armeen. — Oswald tritt auf; als er Gloster sieht, greift er ihn an, weil er die Belohnung, welche Regan versprochen, erwerben will; Edgar schlägt Oswald mit seinem Knüppel nieder; Oswald übergibt sterbend seinem Mörder Gonerils Brief an Edmund, für dessen Ueberlieferung ihm — Edgar — eine Belohnung zugesichert wird. In diesem Briefe verspricht Goneril, ihren Gemahl zu töten und Edmund zu heiraten. Edgar zieht Oswalds Leiche bei den Beinen von der Bühne, kommt zurück und führt seinen Vater fort.

Die siebente Scene des vierten Aktes spielt in einem Zelte des französischen Lagers. Lear liegt schlafend auf einem Bette. Cordelia tritt mit dem noch verkleideten Kent ein. Lear wird durch Musik erweckt; als er Cordelia erblickt, hält er sie nicht für ein lebendes Wesen; er glaubt eine überirdische Erscheinung zu sehen und hält sich selbst für gestorben. Cordelia versichert ihm, dass sie seine Tochter sei, und bittet um seinen Segen. Er fällt vor ihr auf die Knie, fleht um ihre Verzeihung, gibt zu, dass er alt und töricht sei und bereit, das Gift zu nehmen, welches sie wahrscheinlich für ihn gemischt habe; — er ist überzeugt, dass sie ihn hassen müsse („Denn Deine Schwestern“ — sagt er —

„haben mich gekränkt — sie hatten keinen Grund, Du aber hast ihn!“). Allmählich kommt er zur Besinnung und hört auf zu rasen. Seine Tochter schlägt ihm einen Spaziergang vor. Er willigt ein. „Du musst Nachsicht mit mir haben,“ sagt er. „Vergiss! Vergib! Ich bin alt und töricht.“ — Sie gehen ab. — Der Edelmann und Kent bleiben auf der Scene und haben eine Unterhaltung, welche dem Publikum erklärt, dass Edmund an der Spitze der Truppen stehe, und zwischen Lears Beschützern und seinen Feinden bald eine Schlacht stattfinden werde. — Damit schliesst der vierte Akt.

In diesem vierten Akt würde die Scene mit Lear und seiner Tochter rührend wirken können, wenn ihr nicht im Verlauf der frühern Scenen die unendlich langgezogenen monotonen Rasereien Lears vorangegangen, und wenn ferner d i e s e r Ausdruck seiner Empfindungen der letzte der Art wäre. Aber es ist nicht der letzte.

Im fünften Akt zerstören dieselben kalten, pathetischen, gekünstelten Rasereien Lears wieder den Eindruck, welchen die vorhergehende Scene hätte hervorrufen können.

Die erste Scene des fünften Aktes sieht Edmund und Regan auf der Bühne. Die letztere ist auf ihre Schwester eifersüchtig und bietet sich Edmund an. Goneril kommt mit ihrem Gemahl und einigen Soldaten. Der Herzog von Albany betrachtet es, obgleich er Lear bedauert, als seine Pflicht, gegen die Franzosen zu fechten, welche in sein Land eingedrungen sind. Er bereitet sich zur Schlacht. Edgar

tritt ein — noch in Verkleidung — und übergibt dem Herzog von Albany den Brief, welchen er von Gonerils sterbendem Haushofmeister erhalten, und fordert den Herzog auf, ihn durch Blasen der Trompete rufen zu lassen, falls er die Schlacht gewönne. Er könne einen Kämpen stellen, der den Inhalt des Briefes verfechten wolle.

In der zweiten Scene tritt Edgar, seinen Vater Gloster führend, auf, setzt ihn unter einen Baum und geht wieder ab. Man hört den Lärm der Schlacht — Edgar kommt zurück und berichtet, dass die Schlacht verloren, und Lear mit Cordelia gefangen sei. Gloster verzweifelt wieder. Edgar rät noch immer, ohne sich erkennen zu geben, zum Dulden. Gloster stimmt sofort zu.

Die dritte Scene beginnt mit einem Triumphzug des Siegers Edmund. — Lear und Cordelia sind Gefangene. Lear fährt, obgleich er nicht mehr wahnsinnig ist, fort, sinnlose, unpassende Worte zu äussern. Z. B. sagt er, dass er im Gefängnis mit Cordelia singen wolle; wenn sie seinen Segen erflehen werde, wolle er niederknien und um ihre Vergebung bitten. Weiter spricht er davon, sie würden im Gefängnis die Hofparteien überleben, und dass er und Cordelia Opfer seien, auf welche die Götter Weihrauch streuen würden, und dass jene, welche sie trennen wollten — „erst einen Brand vom Himmel holen und sie gleich Füchsen scheuchen sollten,“ — dass er nicht weinen will, und die Pest eher seine Augen mit Haut und Haar verzehren solle, als sie zum Weinen bringen.

Edmund befiehlt, Lear und seine Tochter zum Gefängnis zu führen; nachdem er den Hauptleuten den Auftrag gegeben, ruft er einen derselben herbei, spricht von einem andern Dienst und fragt, ob jener ihn leisten will. Der Hauptmann sagt, er könne nicht Karren ziehen, noch Hafer fressen — wenn es ein Mann aber vermöge, wolle er's tun. — Der Herzog von Albany tritt auf, mit ihm Goneril und Regan. Der Herzog von Albany versucht für Lear einzutreten, doch Edmund gestattet es nicht. Die Schwestern nehmen am Gespräch teil und schmähen sich gegenseitig — sie sind eifersüchtig auf einander wegen Edmund.

Hier nun wird alles so verwirrt, dass es schwer wird, der Handlung zu folgen. Der Herzog von Albany will Edmund festnehmen und teilt Regan mit, dass jener schon lange in schuldvollen Beziehungen zu seiner Gemahlin gestanden habe. Deshalb müsse Regan auf ihre Ansprüche an Edmund verzichten; wenn sie zu heiraten wünsche, solle sie ihn, den Herzog von Albany, heiraten.

Nachdem er so gesprochen, ruft er nach Edmund, befiehlt die Trompete zu blasen und bemerkt dabei, dass, wenn niemand erscheine, er selbst mit ihm fechten wolle.

In diesem Augenblicke stürzt Regan, offenbar von Goneril vergiftet, tötlich erkrankt zu Boden. — Die Trompete erschallt und Edgar erscheint, das Gesicht vom Visier bedeckt. Ohne seinen Namen zu nennen, fordert er Edmund heraus. Edmund schleudert alle Schmähungen auf Edgars Haupt

zurück. Sie fechten, und Edmund fällt. Goneril ist in Verzweiflung. Der Herzog von Albany zeigt Goneril ihren Brief. Goneril geht ab. Der sterbende Edmund entdeckt in seinem Widersacher den Bruder. Edgar hebt das Visier und hält eine moralische Vorlesung, welche beweisen soll, dass sein Vater die Schuld, seinen illegitimen Sohn erzeugt zu haben, mit dem Verlust seines Augenlichts bezahlt habe. — Edgar berichtet dem Herzog von Albany seine Abenteuer, auch dass er, gerade ehe es zu dem Kampf gekommen, seinem Vater alles entdeckt habe, und der Vater vor Erregung darüber gestorben sei; er hätte es nicht ertragen können. — Edmund ist noch nicht tot; er verlangt alles, was geschehen ist, zu erfahren.

Edgar berichtet weiter, dass — während er bei der Leiche seines Vaters gesessen — ein Mann gekommen sei, ihn fest umarmt und so laut geschrien habe, als ob er den Himmel sprengen wolle. „Er warf sich auf meines Vaters Leiche und erzählte die jammervollste Geschichte von Lear und sich selbst“ — und während er erzählte, begannen die Lebensnerven zu reissen — da — „zweimal riefen die Trompeten — ich verliess ihn bewusstlos.“ — Und das war Kent gewesen.

Kaum hat Edgar diese Erzählung vollendet, als ein Edelmann mit einem blutigen Messer hereinstürzt und „Hülfe!“ schreit. Auf die Frage: „Wer ist ermordet?“ antwortet der Edelmann, dass Goneril sich selbst getötet und ihre Schwester vorher vergiftet habe: sie gestand es ein.

Kent tritt ein: in demselben Augenblick werden die Leichen Gonerils und Regans hereingebracht. Edmund erklärt, dass beide Schwestern ihn geliebt — die eine habe die andere um seinetwillen vergiftet und dann sich selbst entleibt. Zugleich gesteht er, dass er Befehl gegeben, Lear im Gefängnis zu töten, Cordelia zu hängen und vorzugeben, sie habe sich selbst entleibt. Er wünsche jetzt, die Taten zu verhindern.

Als er das gesagt, stirbt er und wird fortgetragen. — Lear tritt auf — er trägt die tote Cordelia auf den Armen, obgleich er mehr als 80 Jahr alt und krank ist. Wieder beginnt die furchtbare Raserei, bei der man sich, wie bei erfolglosen Scherzen, beschämt fühlt. Lear fordert, dass alle heulen sollen, und abwechselnd glaubt er, dass Cordelia tot und lebendig sei.

„Hätt' ich Eu'r Aug' und Zunge nur, mein Jammer
Sprengte des Himmels Wölbung."

Er sagt: „er habe den Sklaven getötet, der sie umgebracht." Dann: „Seine Augen sähen schlecht" — in demselben Moment erkennt er Kent, den er die ganze Zeit nicht erkannt hat.

Der Herzog von Albany verzichtet auf die Herrschaft, so lange Lear lebt, und belohnt Edgar, Kent und alle, die Lear treu geblieben. Jetzt wird die Nachricht gebracht, dass Edmund tot sei. Lear fleht, noch immer in der Raserei, man möge einen seiner Knöpfe öffnen — dasselbe Verlangen hat er

beim Umherirren auf der Heide gestellt. Er dankt für die Erfüllung seines Wunsches, bittet alle auf irgend etwas zu schauen und stirbt.

Dann sagt der Herzog von Albany, welcher die andern überlebt:

„Lasst uns, der trüben Zeit gehorchend, klagen,
Nicht, was sich ziemt, nur was wir fühlen, sagen.
Dem Aelt'sten war das schwerste Los gegeben,
Wir Jüngern werden nie so viel erleben."

Alle gehen bei der Musik eines Trauermarsches ab. So endet der fünfte Akt und das Drama. —

III.

Das ist dieses hochgefeierte Drama. So vernunftwidrig es jedoch in meiner Wiedergabe, (welche so unparteiisch wie möglich zu machen ich mich bemühte), erscheint, — ich kann doch zuversichtlich behaupten, dass es im Original noch vernunftwidriger ist. Für jeden Menschen unserer Zeit — der nicht unter der hypnotischen Suggestion steht, dass dieses Drama der Gipfel der Vollkommenheit sei — würde es genügen, das Drama, (wenn er die nötige Geduld dazu hat), bis zum Ende zu lesen, um ihn zu überzeugen, dass es — weit davon entfernt, der Gipfel der Vollkommenheit zu sein — eine sehr schlechte, nachlässig zusammengestellte Arbeit ist. Wenn dieses Werk zu einer gewissen Zeit bei einem gewissen Publikum Interesse erregt haben sollte — bei uns kann es nichts als Widerwillen und Langeweile erwecken. Jeder Leser unsrer Zeit, welcher von dem Einflusse der Suggestion frei ist, wird ebenso wie von allen andern gepriesenen Dramen Shakespeares denselben Eindruck empfangen — die sinnlosen dramatisierten Erzählungen: „Perikles“, „Zwölfte Nacht“, „Der Sturm“, „Cymbelin“, „Troilus und Cressida“ gar nicht einmal zu erwähnen.

Doch solche freimütige Personen, welche nicht mit Shakespeares Anbetung geimpft sind, findet man in der christlichen Gesellschaft nicht mehr.

Jedem Menschen unserer Gesellschaft und Zeit ist — von der ersten Periode seines bewussten Lebens an — eingeprägt, dass Shakespeare als Dichter und Dramatiker ein Genie ist, und alle seine Schriften auf der Höhe der Vollendung stehen. — Aber — so hoffnungslos es auch scheinen mag, will ich es doch versuchen, in dem erwählten Drama „König Lear“ alle jene Fehler darzulegen, welche auch bei allen andern Tragödien und Lustspielen Shakespeares charakteristisch sind, um deretwillen er nicht allein kein Vorbild für die dramatische Kunst ist, sondern nicht einmal den einfachsten, von allen anerkannten Forderungen der Kunst genügt.

Die dramatische Kunst fordert, nach den Gesetzen, welche von denselben Kritikern festgestellt sind, die Shakespeare preisen, dass die im Stücke dargestellten Charaktere im Einklang mit ihren Handlungen stehen und durch die natürliche Folge der Ereignisse in Lagen gebracht werden, wo sie mit der sie umgebenden feindlichen Welt kämpfen und in diesem Kampfe ihre natürlichen Fähigkeiten entwickeln können.

Im „König Lear“ sind die dargestellten Personen freilich äusserlich in Widerstreit mit ihrer Umgebung gesetzt, und sie kämpfen auch mit ihr. Doch ihre Kämpfe sind nicht die natürliche Folge der Ereignisse, noch der ihrer eigenen Charaktere, sie werden vom Autor ganz willkürlich herbeigeführt.

Deshalb können sie bei dem Leser nicht die Illusion hervorbringen, welche die hauptsächlichste Wirkung der Kunst sein muss.

Lear wird von keiner Notwendigkeit, von keinem Beweggrund zur Abdankung veranlasst. Ebensowenig hat er, der stets mit seinen Töchtern zusammen gewesen ist, kein vernünftiges Recht, den Worten der beiden ältern zu glauben, und der treuherzigen Erklärung der jüngsten nicht. Und doch ist gerade auf diesen Umstand die ganze Tragödie aufgebaut.

Ebenso unnatürlich ist die untergeordnete Handlung: Glosters Beziehungen zu seinen Söhnen.

Die Stellung Glosters zu Edgar entspringt aus dem Umstande, dass Gloster, genau wie Lear, sofort den gröbsten Unwahrheiten Glauben schenkt und nicht einmal von seinem verklagten Sohne zu erfahren sucht, ob die Anklage auf Wahrheit beruht: im Augenblick verflucht und verbannt er ihn. Die Tatsache, dass Lears Beziehungen zu seinen Töchtern dieselben sind, wie die Glosters zu seinen Söhnen, lässt uns noch stärker empfinden, dass in beiden Fällen die Verhältnisse vollkommen willkürlich angenommen sind und sich nicht aus den Charakteren oder der natürlichen Ereignisfolge entwickeln. Gleich unnatürlich und offenbar unmöglich ist der Umstand, dass Lear während des ganzen Dramas seinen alten Hofherrn Kent nicht erkennt. Die Beziehungen zwischen Lear und Kent können deshalb die Teilnahme des Lesers oder Zuschauers nicht erregen. Dasselbe ist, und noch stärker, der Fall mit der Stellung Edgars, welcher von allen unerkannt seinen

Vater führt und ihn überzeugt, dass er von einer Klippe stürzt, wo er in Wirklichkeit auf ebener Erde springt.

Diese Lagen, in welche die Charaktere ganz willkürlich gedrängt werden, sind so unnatürlich, dass der Leser oder Zuschauer unfähig ist, nicht allein mit ihren Leiden zu sympathisieren, sondern selbst an dem, was er liest oder sieht, Interesse zu haben. — Das zuerst! Zweitens leben, denken, sprechen und handeln alle Charaktere in diesem, wie in den andern Dramen Shakespeares, vollkommen achtlos für Zeit und Ort. Die Handlung von König Lear spielt 800 Jahre nach Chr., und doch sind die Charaktere unter Bedingungen hingestellt, welche nur im Mittelalter möglich sind; die Teilnehmer im Drama sind Könige, Herzöge, Heere und illegitime Kinder, Edelleute, Hofherren, Aerzte, Farmer, Offiziere, Soldaten und Ritter mit Visieren usw. Es ist möglich, dass solche Anachronismen (von welchen Shakespeares Dramen überfliessen) im siebzehnten Jahrhundert und im Anfang des achtzehnten die Möglichkeit der Illusion nicht verhinderten, aber in unserer Zeit ist es nicht mehr denkbar, mit Interesse den Entwicklungen von Ereignissen zu folgen, von denen man weiss, dass sie unter den Verhältnissen, welche der Autor genau beschreibt, nicht stattfinden konnten. Die Erkünstelung der Verhältnisse, welche nicht dem Laufe der Geschehnisse oder der Natur der Charaktere entspringen, und der Mangel ihrer Einheit mit Zeit und Ort wird durch die groben „Verschönerungen“

noch vermehrt, welche fortwährend von Shakespeare bei den Stellen hinzugefügt werden, die besonders ergreifend erscheinen sollen. Der aussergewöhnliche Sturm, in dem König Lear über die Heide streift, oder das Gras, das er aus irgend einem Grunde auf dem Kopfe trägt — — — wie Ophelia im Hamlet —, oder Edgars „Anzug" oder des Narren Reden, oder die Erscheinung des behelmten Reiters Edgar — — alle diese Effekte steigern den Eindruck nicht, sie bringen sogar die entgegengesetzte Wirkung hervor. „Man sieht die Absicht, und man wird verstimmt," wie Goethe sagt. Oft ereignet es sich, dass man gerade bei diesem absichtlichen, deutlichen Haschen nach Effekt, z. B. das Hinauszerren bei den Beinen von einem halben Dutzend Leichen, womit alle Tragödien Shakespeares enden — dass man dabei eher versucht wird zu lachen, anstatt Furcht oder Mitleid zu fühlen.

IV.

Aber nicht genug, dass Shakespeares Charaktere in unmögliche tragische Verhältnisse gebracht werden, welche nicht aus dem Laufe der Handlung entspringen und in Zeit und Ort unangemessen sind — handeln diese Persönlichkeiten ausserdem in einer Weise, welche ohne Uebereinstimmung mit ihren wirklichen Charakteren und vollkommen willkürlich ist.

Gewöhnlich wird versichert, dass die Charaktere in Shakespeares Dramen besonders stark ausgeprägt sind und, in ihrer Lebendigkeit, so vielseitig wie lebende Wesen wirken, dass sie, während sie die Charakteristiken eines gegebenen Individuums darstellen, doch zugleich die Züge der Menschen im allgemeinen tragen; man ist es gewohnt, zu hören, dass die Charakterschilderung bei Shakespeare die Höhe der Vollkommenheit sei.

Das wird mit dem grössten Vertrauen versichert und von allen als unbestreitbare Wahrheit wiederholt. Doch, so sehr ich mich bemüht habe, in Shakespeares Dramen die Bestätigung zu finden, ich fand immer das Gegenteil. Wenn ich eins — einerlei welches — von Shakespeares Dramen las, war ich

vom ersten Anfang an überzeugt, dass ihm die wichtigsten, wenn nicht die einzigen Fähigkeiten, Charaktere zu schildern, fehlten: Individualität der Sprache, das ist — die Art der Sprache, welche für den Charakter jeder Person natürlich ist. Das fehlt bei Shakespeare. Alle seine Charaktere sprechen nicht ihre eigene Sprache, sondern immer ein und dieselbe unnatürliche, gesuchte Sprache Shakespeares, in welcher nicht nur sie nicht sprechen konnten, in welcher nie ein lebender Mensch gesprochen hat, noch sprechen wird.

Kein lebender Mensch konnte oder kann wie Lear sprechen: — „dass er sich von seinem Weibe im Grabe scheiden würde, wenn Regan ihn nicht aufnähme, oder die Himmel vom Geschrei einstürzen, die Winde bersten würden.“ Wer könnte sagen, der Sturm verlange darnach, das Land ins Meer zu blasen, oder dass die kräuselnden Wasser die Ufer zu überfluten wünschten? Wer würde, wie der Edelmann, den Sturm beschreiben oder behaupten, der Schmerz sei leichter zu ertragen, und die Seele könne über vieles Weh hinweghüpfen, wenn Schmerz und Weh Genossen fänden? — wer würde sagen, dass Lear kinderlos, wie Edgar vaterlos geworden sei, oder ähnliche unnatürliche Ausdrücke gebrauchen, von denen die Sprache aller Personen in allen Dramen Shakespeares überfliesst?

Wieder ist es nicht genug, dass alle Charaktere in einer Weise sprechen, welche kein lebender Mensch je sprach, noch sprechen konnte — alle leiden ausserdem an allgemeinem Uebermass in der

Sprache. — Die, welche lieben, die, welche sich zum Sterben vorbereiten, andere, welche fechten, die Sterbenden — alle sprechen gleich viel und überraschend über Dinge, welche für die Gelegenheit ungemein unpassend sind. Der Autor hat die Worte mehr wegen ihres Klanges und der Wortspiele gewählt, als um der Gedanken willen.

Sie sprechen alle in gleicher Weise. Lear rast genau wie Edgar, wenn dieser Wahnsinn heuchelt. Kent und der Narr führen dieselbe Sprache. Die Worte der einen Persönlichkeit könnten ebenso gut einer andern in den Mund gelegt werden, und durch den Charakter der Sprache liesse sich unmöglich unterscheiden, wer spricht. Wenn es wirklich in der Sprache von Shakespeares Personen einen Unterschied gibt, liegt er lediglich in den verschiedenen Dialogen, welche für diese Personen von Shakespeare ausgesprochen werden und nicht von diesen Personen selbst. So redet Shakespeare stets für seine Könige in derselben schwulstigen hohlen Sprache, und wieder in der gleichen Shakespearlichen, künstlich sentimentalen Sprache reden alle die Frauen, welche poetisch wirken sollen: Julia, Desdemona, Cordelia, Imogen, Marina. Ebenso ist es Shakespeare allein, der für seine Schurken spricht: Richard, Edmund, Jago, Macbeth; für sie äussert er jene lasterhaften Empfindungen, wie Schurken sie niemals äussern. Mehr noch gleichen sich die Reden der Wahnsinnigen mit ihren abscheulichen Worten, und die der Narren mit ihren witzlosen Wortspielen. Es gibt bei Shakespeare keine Sprache

lebender Wesen — nicht die Sprache, welche im Drama hauptsächlich die Charaktere hervorheben soll. — Wenn auch Geberden zur Darstellung eines Charakters helfen können, wie im Ballet — so sind sie doch nur untergeordnete Mittel. Sprechen jedoch die Personen blindlings, und alle mit der gleichen Ausdrucksweise, wie in Shakespeares Werken, dann sind selbst die Geberden verschwendet. Die Lobredner Shakespeares mögen reden, was sie wollen; bei Shakespeare gibt es keine Charakterzeichnung. Für Persönlichkeiten, welche in seinen Dramen Charaktere vorstellen sollen, hat er diese Charaktere von den Werken erborgt, die er als Grundlage zu seinen Dramen benutzte. Und sie sind meistens nicht mit der dramatischen Methode nachgemalt, nach welcher jede Person mit ihrer eigenen Ausdrucksweise spricht, sondern mit der epischen, nach welcher eine Person die Züge einer andern beschreibt.

Die Vollkommenheit seiner Charakterzeichnung wird hauptsächlich mit den Charakteren Lears, Othellos, Desdemonas, Fallstaffs und Hamlets begründet. Doch sind diese Charaktere, so gut wie alle andern, nicht Shakespeares Eigentum; sie sind von ihm aus vor seiner Zeit geschriebenen Dramen, Chroniken und Romanen genommen. Alle diese Charaktere sind aber nicht etwa durch ihn machtvoller gemacht, sie sind im Gegenteil, wenigstens in den meisten Fällen, geschwächt und verdorben. Sehr auffallend ist das in „König Lear“, welches Drama Shakespeare nach einem andern, von einem unbekannten

Autor gearbeiteten Stücke geschrieben hat. Die Charaktere „König Lear“ und besonders Cordelia, sind nicht von Shakespeare geschaffen, sind aber von ihm stark geschädigt und ihrer Macht beraubt, wenn man sie mit ihren Vorbildern in dem ältern Drama vergleicht.

In diesem ältern Drama dankt Lear ab, weil er, Witwer geworden, nur daran denkt, seine Seele zu retten. Er befragt seine Töchter über ihre Liebe zu ihm, damit er durch einen gewissen, von ihm erfundenen Kunstgriff seine Lieblingstochter auf seiner Insel behalten kann. Die ältern Töchter sind verlobt, die jüngste will eine Verbindung ohne Liebe mit keinem der nachbarlichen Freier eingehen, welche Lear ihr vorschlägt. Lear befürchtet, dass sie einen fernlebenden Fürsten heiraten könne.

Der von ihm ersonnene Kunstgriff besteht, wie er seinem Hofherrn Perillus (Shakespeares Kent) auseinandersetzt, darin, dass er, wenn Cordelia ihm versichert, sie liebe ihn mehr als irgend jemand, oder mehr, als ihre Schwestern es tun, einen Beweis ihrer Liebe fordern will. Sie soll den von ihm erwählten Prinzen der Insel heiraten.

Alle diese Motive für Lears Handlungsweise fehlen in Shakespeares Stücke. — Als — in dem alten Drama — Lear seine Töchter über ihre Liebe befragt, gibt Cordelia nicht die Shakespearesche unnatürliche Antwort, sie könne ihrem Vater nicht ihre ganze Liebe geben, denn wenn sie heirate, werde sie auch ihren Gatten lieben, — sondern sie sagt einfach, dass sie ihre Liebe nicht mit Worten

ausdrücken könne, hoffe aber, ihre Liebe durch Handlungen beweisen zu dürfen. Goneril und Regan erklären diese Antwort für gar keine Antwort und meinen, dass der Vater solche Gleichgiltigkeit nicht leiden dürfe, — auch das fehlt in Shakespeare — und damit die Erklärung für Lears Zorn, in dem er seine jüngste Tochter enterbt. Man findet sie nur im alten Drama. Lear ist durch das Fehlschlagen seiner List geärgert, und die giftigen Reden seiner ältern Töchter bringen ihn noch mehr auf. —

Nach der Verteilung seines Königreichs unter seine ältern Töchter folgt — im ältern Drama — eine Scene mit Cordelia und dem König von Gallien, welche uns, statt der farblosen Cordelia Shakespeares, ein sehr bestimmtes und anziehendes Bild der treuen, zärtlichen und aufopfernden jüngsten Tochter gibt. Als Cordelia, ohne Klage über ihr geraubtes Erbe, um den Verlust von ihres Vaters Liebe trauert und daran denkt, ihr Brot mit Arbeit zu verdienen, tritt der König von Gallien auf, welcher, als Pilger verkleidet, gekommen ist, um sich eine von Lears Töchtern als Braut zu erwählen. Er fragt Cordelia, warum sie traurig sei, und sie erzählt ihm die Ursache ihres Kummers. Der König von Gallien verliebt sich, noch in der Verkleidung, in Cordelia und bietet ihr an, ihre Verheiratung mit dem König von Gallien zu vermitteln. Sie erklärt, dass sie nur einen Mann heiraten werde, den sie liebe. Der verkleidete Pilger bietet ihr Hand und Herz, Cordelia gesteht ihm ihre Liebe und willigt

ein, ihn zu heiraten, trotz der Armut, welche sie anscheinend erwartet. Darauf entdeckt ihr der Pilger, dass er selbst der König von Gallien sei, und Cordelia heiratet ihn. — Statt dieser Scene bietet Lear — bei Shakespeare — den beiden Freiern Cordelia ohne Mitgift an. Der eine weist sie cynisch zurück, der andere nimmt — man weiss nicht warum — sie an. — Darnach erduldet Lear — im alten Drama, wie in dem Shakespeares — die Beleidigungen Gonerils, in deren Haus er eingezogen ist; aber er erträgt im alten Drama diese Beleidigungen in ganz anderer Weise, als Shakespeare es darstellt. Er fühlt, dass er sie durch sein Betragen gegen Cordelia verdient hat, und unterwirft sich demütig. — Wie in Shakespeares Drama, so kommt auch in dem ältern der Hofherr Perillus — Kent —, welcher für Cordelia eingetreten und dafür verbannt ist, zu Lear. Er versichert ihm seine Liebe, doch nicht verkleidet, nur einfach als treuer alter Diener, der seinen König nicht in der Not verlässt. Lear sagt zu ihm, was er — nach Shakespeare — in der letzten Scene zu Cordelia sagt: „Ein Vasall, dem er nichts gutes getan, könne ihn nicht lieben, da die Töchter, welche er beschenkt, ihn hassten.“ Perillus — Kent — versichert ihn jedoch nochmals seiner Liebe, und Lear zieht beruhigt zu Regan. — Im alten Drama gibt’s keine Stürme, kein Haarausreissen, nur einen gedemütigten alten Mann, den der Kummer gebeugt hat, und der später auch von der zweiten Tochter, die seinen Tod wünscht, verbannt wird. Von seinen ältern

Töchtern verjagt, sieht Lear — im alten Drama — seine einzige Rettung darin, mit Perillus Cordelia aufzusuchen. Anstatt der grausamen, unnatürlichen Verjagung Lears während des heftigen Sturms und des Umherirrens auf der Heide kommen Lear und Perillus – im alten Drama — auf der Reise nach Frankreich durch natürliche Vorgänge in grösste Not. Sie verkaufen ihre Kleider, um die Seereise bezahlen zu können.

Von Kälte und Hunger erschöpft, nähern sie sich, in Fischerkleidern, Cordelias Hause.

Hier folgt — immer im alten Drama — anstatt der unnatürlichen Scene mit der gemeinschaftlichen Raserei des Narren, Lears und Edgars, das Shakespeare darstellt, eine natürliche Scene mit der Vereinigung von Tochter und Vater. Cordelia, welche trotz ihres Glückes sich die ganze Zeit um ihren Vater gegrämt und Gott um Verzeihung für ihre Schwestern, welche ihr so viel Unrecht getan, angefleht hat, findet ihren Vater im tiefsten Elend. Sie will sich ihm sofort entdecken, doch rät ihr Gemahl, das nicht zu tun, um ihren schwachen Vater nicht zu erregen. Sie befolgt den Rat, nimmt Lear in ihr Haus, ohne sich ihm zu entdecken, und pflegt ihn. Lear erholt sich allmählich, und die Tochter fragt ihn, wer er sei, und wie er früher gelebt.

„Wenn ich vom Anfang“ — antwortet Lear — „Dir meine Leiden sagen sollte,
Steinerne Herzen würden weinen.
Du armes Kind, mit Deinem weichen Herzen,
Du weinest schon, eh’ ich begann.“

Cordelia: „Um Gott, erzähl'! Wenn Du's getan,
Will ich sagen Dir, warum ich weine."

Lear berichtet alles, was er von seinen ältern Töchtern erlitten, und sagt, dass er jetzt nur wünsche, ein Obdach bei dem Kinde zu finden, das ein Recht habe, ihn zum Tode zu verdammen. „Doch" — fährt er fort — „wenn sie mich mit Liebe empfangen wird, dann ist dies Gottes Werk und ihres, nicht mein Verdienst." Darauf entgegnet Cordelia: „O, ich weiss gewiss, dass Deine Tochter Dich liebevoll empfangen wird." — — — „Wie kannst Du das wissen, ohne sie zu kennen?" fragt Lear. — „Ich weiss es," spricht Cordelia, „weil ich, nicht weit von hier, einen Vater hatte, der gegen mich ebenso schlecht gehandelt hat, wie Du gegen sie, und doch würde ich auf meinen Knien zu ihm kriechen, um sein weisses Haupt zu sehen." — — „Nein, das kann nicht sein," erwidert Lear. „Es gibt keine Kinder auf der Welt, welche so grausam wie die meinen sind." — — — „Verdamme nicht alle um der Sünde einiger willen!" bittet Cordelia und kniet vor ihm nieder. „Sieh' her, lieber Vater! sieh' auf mich: ich bin Deine liebende Tochter." Der Vater erkennt sie und sagt: „Nicht Du, ich muss auf den Knien, wegen aller meiner Sünden gegen Dich, um Vergebung flehen."

Gibt es bei Shakespeare etwas, das dieser wunderbar schönen Scene nur annähernd gleichkommt? So seltsam diese Meinung für Shakespeares Anbeter scheinen mag — das ganze ältere Drama steht in jeder Hinsicht unvergleichlich höher, als

Shakespeares Bearbeitung. Das ist erstens der Fall, weil es nicht die durchaus überflüssigen Charaktere des Schurken Edmund, Glosters und Edgars hat, welche nur unsere Aufmerksamkeit abziehen. Zweitens weil es nicht die vollständig falschen „Effekte“ mit Lears Umherirren auf der Heide enthält und auch nicht die Reden mit dem Narren, nicht all die unmöglichen Blindheiten für die Verkleidungen, und nicht die aufgehäuften Leichen; hauptsächlich aber, weil in diesem Drama Lears Charakter so einfach natürlich und doch tiefergreifend — der Cordelias noch rührender und scharf gezeichnet dargestellt wird, wie wir es bei Shakespeare nicht finden. Dafür gibt das alte Drama, statt Lears langgezogener Zusammenkunft mit Cordelia und Cordelias unnötiger Ermordung, — die wundervolle Scene von der Zusammenkunft zwischen Lear und Cordelia, der keine Scene in allen Dramen Shakespeares gleichkommt.

Auch schliesst das alte Drama natürlicher und mehr den moralischen Anforderungen des Zuschauers gemäss, als Shakespeares Stück, namentlich weil der König der Gallier die Gatten der ältern Schwestern besiegt, und Cordelia, anstatt ermordet zu werden, Lear in seine frühere Stellung einsetzt. Das ist das Drama, von welchem Shakespeare seinen „König Lear“ geborgt. — Ebenso hat er „Othello“ einem italienischen Roman entliehen und „Hamlet“ einem andern. Dasselbe kann man von Antonius, Brutus, Kleopatra, Shylock, Richard und allen Charakteren Shakespeares sagen — alle sind einem früheren

Werk entnommen. Shakespeare hatte den Vorteil, alle Charaktere in Dramen, Romanen, Chroniken oder Plutarchs Lebensbeschreibungen vorzufinden, doch ist es ihm nicht gelungen, sie treuer und lebenswahrer wiederzugeben — wie seine Lobredner versichern — nein, im Gegenteil, schwächt er sie ab, und zuweilen zerstört er sie vollständig — so wie Lear — weil er seine Personen zu Handlungen zwingt, welche für sie unnatürlich sind, und — vor allem — zu Reden, die für sie, wenn nicht für jeden, unpassend wirken. So sind im „Othello“ — obwohl dieses Drama, ich will nicht sagen, das beste, aber doch das wenigst schlechte und durch pomphafte Sprache am wenigsten belastete Shakespeares ist, — die Charaktere von Othello, Jago, Cassio, Emilia bei Shakespeare viel weniger lebenswahr und natürlich geschildert, als in dem italienischen Romane. Shakespeares „Othello“ leidet an Epilepsie und hat auf der Bühne einen Anfall. Ferner gehen — im Shakespeare — der Ermordung Desdemonas die seltsamen feierlichen Reden Othellos voran. In Shakespeare ist Othello ein Neger und kein Maure. Das alles ist exzentrisch, schwulstig, unnatürlich und stört die Einheit des Charakters. Im Roman kommt das alles nicht vor. Dort sind die Gründe für Othellos Eifersucht natürlicher dargestellt als bei Shakespeare. Im Roman ist Cassio, welcher die Eigentümerin des Taschentuches kennt, im Begriff, zu Desdemona zu gehen, um es ihr wieder zu geben, doch als er an die Hintertür von Desdemonas Hause kommt, sieht er Othello und

flüchtet vor ihm. Othello bemerkt die Flucht, und sie bestärkt, mehr als alles sonst, seinen Argwohn. Shakespeare hat diese Scene nicht übernommen, und doch erklärt sie die Eifersucht Othellos besser als alles. Bei Shakespeare wird diese Eifersucht auf Jagos beharrliche Machinationen und verleumderische Worte, denen Othello blindlings glaubt, begründet.

Othellos Monolog neben der schlafenden Desdemona, in dem er dem Wunsche Worte gibt, sie lebend zu sehen, wenn er sie getötet habe, und sagt, dass er sie selbst tot noch lieben werde — ihren „süssen Atem riechen möchte“ und so weiter, ist völlig unmöglich. Ein Mann, der bereit ist, ein geliebtes Wesen zu ermorden, äussert solche Phrasen nicht, noch weniger wird er, wenn er den Mord begangen hat, über die Notwendigkeit einer Verfinsterung von Sonne und Mond reden, oder von einem berstenden Erdball, er kann auch nicht, obgleich er Neger ist, von Teufeln verlangen, ihn in heissem Schwefel zu verbrennen, usw. Zuletzt verdirbt der Selbstmord (im Roman nicht vorhanden) — so effektvoll er sein mag, die Auffassung seines scharf gezeichneten Charakters. Wenn er wirklich, von Jammer und Reue erdrückt, die Absicht hätte, sich zu töten, würde er nicht in Phrasen über seine eigenen Verdienste, über die Perle sprechen; nicht sagen, dass aus seinen Augen Tränen fliessen: „so schnell, wie von Arabiens Bäumen ihr heilsam Harz,“ noch weniger von dem Türken reden, der einen Italiener schlug, und den er — Othello — so — traf!

So wird, trotz des machtvollen Ausdrucks seiner Empfindungen, wenn bei Jagos Verleumdungen und Anspielungen seine Eifersucht aufflammt, unsere Auffassung seines Charakters fortwährend durch das falsche Pathos seiner unnatürlichen Reden gestört.

So steht es mit der Hauptperson „Othello“. Aber ungeachtet der Verstümmelung und der unvorteilhaften Züge, welche der Charakter — im Gegensatz zu dem im Roman dargestellten — bekommen hat, bleibt er doch ein Charakter. Alle andern Persönlichkeiten sind von Shakespeare verdorben.

Jago ist, im Shakespeare, ein übertriebener Schurke, Verleumder und Dieb, ein Räuber, der Rodrigo betrügt und stets mit seinen unmöglichsten Plänen Erfolg erzielt; er ist deshalb eine weit ausserhalb des wirklichen Lebens stehende Person. Bei Shakespeare ist der Aerger, dass Othello ihm nicht die gewünschte Stelle gegeben, die erste Ursache seiner Schurkerei; zweitens hat er Othello im Verdacht, eine Intrigue mit seinem Weibe zu haben, und drittens fühlt er, wie er sagt, eine seltsame Art von Liebe zu Desdemona. Das sind viele Gründe, doch sind sie alle unklar.

Im Roman hingegen wird nur ein einziges klares Motiv angegeben: Jagos leidenschaftliche Liebe zu Desdemona, eine Liebe, welche sich, ihr und Othello gegenüber, in Hass verwandelt, als sie ihn — Jago — fest zurückweist und Othello ihm vorzieht. Noch unnatürlicher wirkt der durchaus entbehrliche Rodrigo, welchen Jago

betrügt und beraubt, indessen er ihm Desdemonas Liebe verspricht, und den er zwingt, alle seine Forderungen zu erfüllen: Cassio zu berauschen, herauszufordern und zu töten. Emilia, welche allerlei sagt, was der Autor ihr in den Mund gelegt, hat nicht die leiseste Aehnlichkeit mit einer lebendigen Person. — „Aber Falstaff! der wundervolle Falstaff!“ werden Shakespeares Lobredner ausrufen. „Ihm kann man unter keinen Umständen eine lebenswahre Persönlichkeit absprechen,“ oder sagen, dass der aus der Komödie eines unbekannten Autors entnommene Charakter „abgeschwächt“ sei. Falstaff wurde, wie fast alle Shakespeareschen Charaktere, aus dem Drama oder der Komödie eines unbekannten Autors genommen. Sein Vorbild war eine wirklich einmal existierende Person, Sir John Oldcastle, der Freund eines Herzogs.

Dieser Oldcastle hatte einmal wegen Ketzerei im Gefängnis gesessen, ward aber von seinem Freunde, dem Herzoge, befreit. Nachher jedoch wurde er wegen seines religiösen Glaubens, welcher sich nicht mit dem Katholicismus vertrug, verurteilt und verbrannt.

Ueber diesen Oldcastle schrieb ein anonymer Autor, dem katholischen Publikum zu Gefallen, eine Komödie oder ein Drama; er machte Oldcastles Martyrium für seinen Glauben lächerlich und stellte ihn als nichtsnutzigen Menschen hin, als lustigen Freund des Herzogs. Von dieser Komödie nun entlieh Shakespeare nicht allein die Person des Falstaff, sondern auch die ironische Stellung des

Autors zu ihr. In Shakespeares ersten Werken, welche diese Person auftreten lassen, wird sie frank und frei „Oldcastle“ genannt; später aber, zu Elisabeths Zeiten, als der Protestantismus triumphierte, wäre es sonderbar gewesen, mit Spötterei einen Märtyrer im Kampf mit dem Katholicismus auf die Bühne zu bringen. Ausserdem hatten Oldcastles Verwandten protestiert, und Shakespeare verwandelte den Namen „Oldcastle“ in „Falstaff“, welcher Name ebenfalls einer historischen Figur gehörte, die durch ihre Flucht von den Schlachtfeldern bei Agincourt bekannt war.

Falstaff ist entschieden ein natürlicher und typischer Charakter, vielleicht der einzige der Art unter allen, von Shakespeare geschilderten Personen. Und Falstaff ist natürlich und typisch, weil er, allein von allen Personen Shakespeares eine für ihn passende Sprache spricht, d. h. die Shakespearesche Sprache mit all ihren freudlosen Spässen und langweiligen Wortspielen. Diese Sprache wirkt bei allen andern Personen Shakespeares unnatürlich, stimmt aber mit dem prahlerischen, verzerrten, lasterhaften Charakter des Trunkenboldes Falstaff vollkommen überein. Aus diesem Grunde allein stellt diese Figur einen bestimmten Charakter dar. Unglücklicher Weise wird die künstlerische Wirkung dieser Figur dadurch gestört, dass sie durch ihre Völlerei, Trunksucht, Ausschweifung, Schurkerei, Betrügerei und Feigheit abstossend wird; es ist schwierig, das Gefühl lustigen Humors zu teilen, mit welchem der Autor ihn behandelt. So steht's mit Falstaff!

In keiner von Shakespeares Figuren tritt seine — ich will nicht gerade sagen — Unfähigkeit — doch seine grosse Gleichgiltigkeit für die Schilderung eines einheitlichen Charakters so stark hervor wie in „Hamlet". Dabei ist das Stück doch von allen Shakespeareschen Dramen das, wofür sich die blinde Verehrung für Shakespeare am auffallendsten begeistert.

Unter dem vernunftlosen Zwange der hypnotischen Suggestion darf nicht einmal gedacht werden, dass es einigen von Shakespeares Werken an genialem Geiste mangele, oder einige Hauptpersonen seiner Dramen nicht die Darstellung eines neuartigen, tiefangelegten Charakters sein könnten. — Shakespeare nimmt eine alte, in ihrer Art nicht wertlose Geschichte, welche erzählt: „Avec quelle ruse Amlette, qui depuis fut Roy de Dannemarch, bengea la mort de son père Horwendille, occis par fengon, son frère, et autre occurence de son histoire," — — und ein Drama, welches über dasselbe Thema fünfzehn Jahr vor ihm geschrieben war. Mit diesen Hilfsmitteln schreibt er sein eigenes Drama. Sehr unangebracht — (wie er das stets tut) — legt er den Hauptpersonen alle die seiner eigenen Gedanken in den Mund, welche ihm der Aufmerksamkeit wert scheinen. Er lässt durch seinen Helden Gedanken laut werden: über das Leben (Bei den Totengräbern), über den Tod — (Sein oder nicht sein) — — das sind dieselben, welche in seinem 66sten Sonett ausgesprochen werden, — über das Theater, die Frauen;

er ist dabei vollständig gleichgiltig gegen die Umstände, unter welchen diese Worte gesagt werden, und naturgemäss muss man entdecken, dass die Person, welche alle diese Gedanken ausspricht, weiter nichts ist als ein Phonograph Shakespeares, eine Person ohne Charakter, deren Handlungen und Worte gar nicht übereinstimmen.

In der alten Legende ist Hamlets Persönlichkeit vollkommen verständlich. Empört über die Handlungen seines Oheims und seiner Mutter, verlangt er darnach, sich an ihnen zu rächen, fürchtet aber, sein Oheim könne ihn töten, wie er Hamlets Vater getötet hat. Deshalb heuchelt er Wahnsinn; er will seine Zeit abwarten und beobachten, was im Palaste vorgeht. Mittlerweile wünschen sein Oheim und seine Mutter, welche ihn fürchten, festzustellen, ob er wirklich wahnsinnig sei, oder sich nur so stelle. Sie senden ein Mädchen zu ihm, das er liebt. Er bleibt hartnäckig, sieht seine Mutter allein, tötet einen horchenden Hofherrn und überführt seine Mutter ihrer Sünde. Dann wird er nach England gesandt, fängt Briefe auf, kehrt von England zurück und nimmt Rache an seinen Feinden — er verbrennt sie alle.

Alles das ist verständlich und entspringt Hamlets Charakter und Lage. Shakespeare aber legt Hamlet Worte in den Mund, welche er selbst gern ausdrücken will, und lässt ihn Handlungen begehen, welche der Autor, um scenische Effekte zu erzielen, bedarf. Dadurch zerstört er alles, was Hamlets Charakter in der Legende bestimmt. Während des

ganzen Dramas handelt Hamlet nicht so, wie er wirklich handeln möchte, sondern so, wie es für des Autors Pläne notwendig ist. In dem einen Augenblick steht er vor seines Vaters Geist, von Schauern ergriffen, in dem andern höhnt er ihn, nennt ihn „Alter Maulwurf“. Einmal liebt er Ophelia, ein anderes Mal peinigt er sie, und so fort.

Es ist eine Unmöglichkeit, irgend eine Erklärung für Hamlets Taten oder Worte zu finden, und deshalb auch keine Möglichkeit, ihm irgend einen Charakter zuzuschreiben.

Da es jedoch anerkannt ist, dass Shakespeare, der geniale Dichter, nichts Schlechtes schreiben kann, strengen alle gelehrten Leute ihre ganze Geisteskraft an, in dem, was ein schreiender, offenbarer Fehlschlag ist, ausserordentliche Schönheiten zu entdecken, welche mit besonderer Lebenskraft in Hamlet dargestellt sein sollen — in dem Stücke, dessen Hauptperson überhaupt keinen Charakter hat.

Und siehe da! Tief geistige Kritiker erklären, dass gerade in diesem Drama, in der Person Hamlets, eine ganz besonders machtvolle, vollkommen eigenartige und tiefe Persönlichkeit zum Ausdruck kommt — in dieser Person ohne jeden Charakter, und dass gerade in dieser Charakterlosigkeit der geniale Geist ersichtlich ist, welcher daraus einen tiefangelegten Charakter schafft. Als das entschieden war, schrieben gelehrte Kritiker Bände auf Bände, so dass der Ruhm und die Auslegung der Grösse und Wichtigkeit der Schilderung eines Charakters, der keiner ist, — ganze Bibliotheken füllt. Wahr ist, dass einige

der Kritiker zaghaft den Gedanken aussprechen, in dieser Figur liege etwas Seltsames, und Hamlet sei ein ungelöstes Rätsel, aber kein einziger hat den Mut zu sagen: (wie in Hans Andersens Geschichte) „Der König ist nackt!" d. h. es ist so klar wie der Tag, dass Shakespeare die Darstellung des Charakters nicht gelungen ist, ja dass er gar nicht beabsichtigte, Hamlet einen Charakter zu geben, ja überhaupt die Notwendigkeit es zu tun nicht einsah. Und die weisen Kritiker fahren fort, diese verwirrende Produktion zu untersuchen und zu erklären, diese Produktion, welche an den berühmten Stein mit der Inschrift erinnert, den Pickwick neben der Türschwelle eines Hauses fand, und der die wissenschaftliche Welt in zwei feindliche Lager teilte.

So bestätigen weder die Charaktere Lears und Othellos, noch die Falstaffs und Hamlets in irgend einer Weise die herrschende Meinung von Shakespeares Kraft in der Charakterschilderung.

Wenn man in Shakespeares Dramen Figuren mit bestimmten charakteristischen Zügen begegnet — es sind meistens Nebenfiguren, wie Polonius im „Hamlet" und Portia im „Kaufmann von Venedig" — so beweisen diese wenigen lebenswahren Charaktere unter 500 oder mehr Nebenfiguren, bei vollständig charakterlosen Hauptpersonen durchaus nicht, dass die Stärke Shakespeares in der Charakterzeichnung liegt.

Wenn Shakespeare ein grosses Talent für solche Charakterzeichnung zugeschrieben wird, so hat das seinen Grund darin, dass er wirklich eine ausge-

sprochene Eigenart besass. Diese konnte von oberflächlichen Beobachtern, und von guten Schauspielern unterstützt, wohl für die Fähigkeit, Charaktere zu schildern, gehalten werden. Diese Eigenart besteht in dem Talent, Scenen, welche das Wirken der Gefühle zeigen, darzustellen. So unnatürlich oft die Lagen sind, in welche er seine Charaktere hineinzwingt, so unpassend die Sprache ist, die er ihnen in den Mund legt, so unbestimmte Züge sie tragen — das Wirken der Gefühle, ihr Wachsen und ihre Wandlungen, auch die Vereinigung vieler einander entgegengesetzten Empfindungen, sind in manchen Skakespeareschen Scenen klar und kraftvoll dargestellt. Von guten Schauspielern gespielt, können diese Scenen eine, wenn auch nur vorübergehende, Teilnahme für die dargestellten Personen hervorrufen. Da Shakespeare selbst Schauspieler und ein intelligenter Mann war, verstand er es, nicht allein durch die Sprache, auch durch Geschrei, Geberden und Wiederholung von Worten Gemütszustände und Entwickelungen oder Wandlungen in den Gefühlen der dargestellten Personen zu schildern. So drücken Shakespeares Charaktere oft ihre Empfindungen nicht durch Worte, sondern nur durch einen Ausruf, durch Weinen aus, oder sie zeigen, mitten in einem Monologe, mit Geberden die Qual ihrer Lage, (so wie Lear jemanden bittet, ihm einen Knopf zu öffnen). Oder sie wiederholen, in Momenten grosser Erregung, eine Frage mehrere Male, sie fordern auch die Wiederholung eines Wortes, welches sie besonders getroffen hat, wie Othello, Macduff,

Kleopatra und andere es tun. Solche geschickte Art, die Entwicklung der Gefühle auszudrücken, gibt guten Schauspielern die Möglichkeit, ihre Kräfte zu zeigen, welche dann oft von manchen Kritikern für den Ausdruck des Charakters selbst gehalten werden.

So stark aber die Wirkung der Empfindungen in einer Scene dargestellt werden mag — eine einzelne Scene kann den Charakter einer Figur nicht klar darlegen, wenn diese Person, nachdem sie ihren Gefühlen in verständlichen Ausrufungen und Geberden Ausdruck gegeben, nach des Autors Forderung, in fliessender weitschweifiger Rede, Worte spricht, welche weder notwendig, noch ihrem Charakter angemessen sind.

V.

„Gut! Aber die tiefsinnigen Aeusserungen und Reden, welche Shakespeares Personen auszeichnen!“ so werden Shakespeares Lobredner einwerfen. „Siehe Lears Monolog über Strafen, — — Kents Reden von der Rache, oder die Edgars von seinem frühern Leben, Glosters Gedanken über die Unbeständigkeit des Glückes und — in andern Dramen — die berühmten Monologe Hamlets, Antonius’ und anderer?“

„Gedanken und Reden sollen gewürdigt werden,“ antworte ich — aber in einem Prosawerk, in einer Studie, einer Sammlung von Aphorismen, doch nicht in einer künstlerischen dramatischen Produktion, deren Zweck es sein soll, Sympathie für das, was sie schildert, zu erwecken. Daher bilden die Monologe und Reden Shakespeares keine Vorzüge für ein künstlerisches poetisches Werk, und wenn sie noch so viele tiefe und neue Gedanken enthielten — was sie nicht tun. — Im Gegenteil müssen diese in unnatürlicher Weise geäusserten Reden ein künstlerisches Werk nur verderben.

Ein künstlerisches poetisches Werk, insbesondere ein Drama, soll vor allen Dingen in dem Leser oder Zuschauer die Illusion wecken, dass die darin

geschaffene Person das, was sie darstellt, erlebt und erleidet, oder von ihm, dem Zuschauer selbst, erlebt und erlitten wird. Dazu ist es für den Dramatiker ebenso wichtig, genau zu wissen, was er die Person tun und sagen lassen muss, wie das, was er sie nicht tun und sagen lassen darf, damit er die Illusion des Lesers oder Zuschauers nicht zerstört. Reden — sie mögen so bedeutend und tief sein, wie sie wollen, im Munde der dramatischen Personen zerstören sie, wenn sie überflüssig oder für Lage und Charakter unnatürlich sind, das Haupterfordernis der dramatischen Kunst — — die Illusion, durch die der Leser oder Zuschauer die Empfindungen der dargestellten Personen miterlebt. Man kann viel ungesagt lassen, ohne diese Illusion zu vernichten — der Leser oder Zuschauer selbst wird das Ungesagte hinzufügen, und zuweilen wird dadurch die Illusion noch verstärkt werden. Etwas Ueberflüssiges zu sagen ist aber dasselbe, wie ein aus verschiedenen Teilen bestehendes Bildwerk umzustossen und umherzustreuen, oder die Lampe aus einer Laterne Magika zu nehmen. Die Aufmerksamkeit des Lesers und Zuschauers ist abgelenkt, der Leser sieht den Autor, der Zuschauer sieht den Schauspieler, — die Illusion verschwindet, und es ist zuweilen unmöglich, sie wieder zu erwecken. — — Deshalb kann der, welcher kein Gefühl für Mass halten kennt, niemals ein guter Künstler, besonders kein guter Dramatiker sein.

Shakespeare ist dieses Gefühls völlig bar. Seine Personen handeln und sprechen, wie es für sie

unnatürlich und ausserdem unnötig ist. Ich zitiere dafür keine Beispiele, weil ich annehme, dass der, welcher die auffallenden Mängel in allen Shakespeareschen Dramen nicht selbst sieht, auch nicht durch einige Beispiele und Beweise überzeugt werden wird. Es genügt „König Lear“ zu lesen, mit seinem Wahnsinn, Morden, Augenausreissen, mit Glosters Sprung, den Vergiftungen und Streitereien — um es klar zu sehen. Perikles, Cymbelin, das Wintermärchen, den Sturm will ich gar nicht erwähnen. Nur ein Mann, dem jedes Gefühl für Masshalten und Geschmack fehlt, konnte Figuren wie Titus Andronikus oder Troilus und Cressida schaffen oder das alte Drama „König Lear“ so unbarmherzig verstümmeln.

Gervinus versucht den Beweis, dass Shakespeare Schönheitssinn besessen, aber alle Beweise Gervinus’ beweisen nur, dass sie ihn — Gervinus — hilflos lassen. Bei Shakespeare ist alles übertrieben. — Die Handlungen sowohl wie ihre Folgen, die Reden der Personen — deshalb wird bei jedem Schritt die Möglichkeit einer künstlerischen Wirkung verhindert. Was auch die Leute sagen, wie sehr sie von Shakespeares Werken begeistert sein mögen, welche Vorzüge sie ihm auch zuschreiben, sicher ist doch, dass er kein Künstler war, und seine Werke nicht künstlerische Produktionen genannt werden können. Ohne den Sinn für Mässigung kann nie jemand ein Künstler sein, hat es nie einen Künstler gegeben, wie es keinen Musiker ohne Sinn für Rhythmus geben kann. Shakespeare mag sonst sein, was Ihr wollt, nur kein Künstler.

„Man muss aber nicht vergessen, in welcher Zeit Shakespeare schrieb!“ sagen seine Bewunderer. „Es war eine Zeit mit grausamen, rohen Sitten, mit schwulstiger, künstlich heraufgeschraubter Sprache, eine Zeit, deren Lebensformen uns seltsam erscheinen. Deshalb sollte man bei der Beurteilung Shakespeares immer die Zeit, in der er schrieb, im Auge behalten. Auch in Homer mutet uns, wie im Shakespeare, manches fremdartig an, das hindert uns aber nicht, die Schönheiten Homers anzuerkennen,“ sagen diese Bewunderer.

Aber — wenn man, wie Gervinus, Shakespeare mit Homer vergleicht, tritt der unendliche Unterschied zwischen wahrer Poesie und ihrem verzerrten Abbild mit besonderer Kraft hervor. So weit Homer von uns entfernt ist, können wir uns doch, ohne jegliche Anstrengung, in das von ihm beschriebene Leben hineinversetzen. Wir können das, trotzdem die von Homer beschriebenen Vorgänge uns so fremd sind, wir können es, weil er an das, was er erzählt, glaubt; er spricht ernsthaft, deshalb übertreibt er nie und vergisst das Masshalten nicht. Das ist der Grund, warum uns die Iliade, und mehr noch die Odyssee so menschlich nahe gerückt sind. Wenn wir von den wunderbar klar gezeichneten, lebendigen Charakteren Achilles, Hektor, Priamos, Odysseus, den unendlich ergreifenden Scenen — Hektors Abschied, Priamos' Botschaft, Odysseus' Heimkehr und anderen — lesen, ist es uns, als ob wir das alles selbst erlebten und zwischen ihren Göttern und Helden unsre Heimat hätten.

So ist es nicht bei Shakespeare. Mit dem ersten Worte beginnt schon die Uebertreibung; die Uebertreibung der Vorgänge, der Empfindungen und die der Effekte. Sofort entdeckt man Shakespeares eigenen Unglauben für das, was er sagt; für ihn ist es keine Notwendigkeit, die Vorgänge, von denen er schreibt, zu erfinden, seine Charaktere sind ihm gleichgiltig. Man sieht, dass er seine Personen nur für die Bühne erdenkt und sie nur handeln und reden lässt, um mit ihnen auf das Publikum Eindruck zu machen. Deshab können wir weder an die Geschehnisse und Handlungen, noch an die Leiden seiner Personen glauben. Nichts aber bestätigt den vollständigen Mangel eines ästhetischen Gefühls bei Shakespeare so stark, wie der Vergleich zwischen ihm und Homer. Die Werke, welche wir Homer zuschreiben, sind künstlerische, poetische, eigenartige Produktionen und von dem grössten Autor aller Autoren durchlebt —, während Shakespeares Werke nichts mit Kunst und Poesie gemein haben — — — erborgt wie sie sind, rein äusserlich wie Mosaiken zusammengekittet und mit für den Zweck erdichteten Teilchen durchsetzt.

VI.

„Vielleicht aber erschliesst uns die Erhabenheit der Shakespeareschen Geistesschöpfungen, auch wenn sie nicht ganz den ästhetischen Forderungen genügen, doch eine so neue und bedeutende Lebensansicht, dass dagegen alle seine Fehler als Künstler verschwindend klein werden.“ So sprachen Shakespeares Bewunderer. Gervinus behauptet ganz bestimmt, dass Shakespeare neben seiner hohen Bedeutung in den Sphären der dramatischen Kunst, in welcher er, nach Gervinus Ansicht, dieselbe Stellung einnimmt wie Homer in der epischen, der grösste Seelenkenner ist. Nach Gervinus ist er ein Lehrer von grösstem ethischen Einfluss, und ein auserlesener Führer durch Welt und Leben.

Worin besteht denn diese unzweifelhafte Macht des auserlesenen Führers durch Welt und Leben?

Gervinus weiht das Schlusskapitel seines zweiten Bandes — ungefähr 50 Seiten — der Erklärung dieser Behauptung.

Die ethische Autorität dieses hohen Lebenslehrers besteht in Folgendem: Der Hauptpunkt für Shakespeares Lebensauffassung ist, sagt Gervinus, dass ein Mann Tatkraft besitzen müsse; deshalb hält

Shakespeare, nach Gervinus Ansicht — es für gut und notwendig, dass ein Mann handle (als wenn es einem Mann möglich wäre, nicht zu handeln!).

„Die tatkräftigen Männer, Fortinbras, Bolingbroke, Alcibiades, Octavius spielen hier die gegensätzlichen Rollen gegen die verschiedenen tatlosen; nicht ihre Charaktere verdienen ihnen allen ihr Glück und Gedeihen, etwa durch eine grosse Ueberlegenheit ihrer Natur, sondern trotz ihrer geringen Anlage stellt sich ihre Tatkraft an sich über die Untätigkeit der andern hinaus, gleichviel aus wie schöner Quelle diese Passivität, aus wie schlechter jene Tätigkeit fliesse."

„Tatkraft ist gut, Untätigkeit ist übel. Tatkraft verwandelt Uebles in Gutes!" meint Shakespeare nach Gervinus. Shakespeare zieht die Grundsätze Alexanders des Grossen denen des Diogenes vor — sagt Gervinus. In andern Worten: er zieht die Weisheit und Selbstbeschränkung dem Tode und dem Morde aus Ehrgeiz vor.

Nach Gervinus glaubt Shakespeare, dass die Menschheit keine Ideale brauche, sondern nur die Ausnutzung seiner Tatkraft und die goldene Mittelstrasse, welche zu allen Dingen nütze sei. Shakespeare ist wirklich von dieser Ueberzeugung derart durchdrungen, dass er, nach Gervinus, sich erlaubt, selbst die christliche Moral zu verleugnen, welche an die menschliche Natur übertriebene Anforderungen stellt. Shakespeare billigte — so lesen wir — die Schranken der Pflicht, welche die Absichten der Natur beschränken, nicht. Er lehrt die goldene

Mittelstrasse zwischen heidnischem Hass gegen Feinde und christlicher Liebe für sie. (S. 561—562.) Wie tief Shakespeare von diesem Grundsatz „vernünftiger“ Mässigung durchdrungen war, ersieht man — nach Gervinus — aus der Tatsache, dass er den Mut hat, sich selbst gegen die christlichen Gesetze auszusprechen, welche die menschliche Natur zu ausserordentlicher Kraftanstrengung anreizen. Er gesteht den Forderungen der Pflicht nicht das Recht zu, die der Natur zu unterdrücken. Deshalb ergreift er den vernünftigen, für Menschen natürlichen Mittelweg — den Weg zwischen christlicher und heidnischer Lehre — der Liebe gegen den Feind einerseits, andererseits des Hasses gegen ihn; — dass man des Guten zu viel tun kann, (die vernünftigen Grenzen überschreiten) ist durch Shakespeares Worte und Beispiele überzeugend bewiesen. Uebertriebener Edelmut ruiniert Timon, während Antonios gemässigte Generosität ihm Ehren bringt. Normaler Ehrgeiz macht Heinrich V. gross, dahingegen wird Percy vernichtet, weil sein Ehrgeiz zu mächtig ist. Aussergewöhnliche Tugendhaftigkeit bringt Angelo Verderben, und wenn für die, welche ihn umgeben, seine grosse Strenge peinlich wird und Sünde nicht verhindern kann, wird andrerseits das Göttliche in uns — die Barmherzigkeit, wenn übertrieben, Verbrechen hervorrufen können.

Shakespeare lehrt — sagt Gervinus — dass man z u g u t s e i n k a n n.

Er lehrt, dass Sittlichkeit ebenso wie Politik eine Sache ist, für welche man, wegen der Verwicklung

von Umständen und Motiven, keine Grundsätze feststellen kann. (Gervinus S. 563.) Darin stimmt er mit Bacon und Aristoteles überein, — und es gibt — nach Shakespeare — keine positiven religiösen und moralischen Gesetze, welche in allen Fällen geeignete Grundsätze für tadellose Sitte aufstellen können. Gervinus drückt die ganze moralische Theorie Shakespeares sehr klar mit den Worten aus: „Shakespeare schreibt nicht für die Klassen, welche feststehende religiöse Grundsätze und Gesetze haben (d. h. für 99 Prozent der Menschheit), sondern für die „Gebildeten“.

„Es gibt Menschenklassen, deren Moralität durch die positiven Vorschriften der Religion und des Staatsgesetzes wohl bewacht wird — für solche Personen sind Shakespeares Schöpfungen unzugänglich. Nur den Gebildeten sind sie verständlich und zugänglich, denn nur von den Gebildeten kann die gesunde Lebensklugheit und das Selbstbewusstsein erwartet werden, wodurch die innern, vom Willen vereinigten Kräfte des Gewissens und der Vernunft uns zu einem würdigen Lebensziel führen. Doch selbst gebildeten Leuten ist Shakespeares Lehre nicht ohne Gefahr. Die Bedingung, welche die Lehre gefahrlos macht, fordert, dass diese Lehre vollständig in allen ihren Teilen, ohne jede Auslassung angenommen wird. Dann ist sie nicht allein ohne Gefahr, sondern auch die klarste, fehlerloseste und vertrauenswerteste aller moralischen Lehren. (G. S. 564.)

Man müsste begreifen, dass es — nach dieser Lehre — für die Individuen einfältig und peinlich ist, wegen Annahme der Lehre, gegen die Gesetze der Religion und der Staatsform zu revoltieren oder ihren Umsturz zu versuchen.

„Shakespeare,“ sagt Gervinus, „würde eine unabhängige, freidenkende Person verabscheuen, welche mit kraftvollem Geist gegen alle Gesetze der Politik und Moral streiten oder die Vereinigung von Politik und Moral nicht anerkennen wollte, die seit Tausenden von Jahren die menschliche Gesellschaft stützt.

Nach diesen Ansichten hätte die praktische Weisheit der Menschen kein höheres Ziel, als Freiheit und Selbstbestimmung in der Gesellschaft einzuführen. Doch gerade deshalb sollte man die natürlichen Gesetze der Gesellschaft als etwas Heiliges, Unumstössliches bewahren — die bestehende Ordnung der Dinge achten und beglaubigen, sich ihre vernünftigen Seiten einprägen und die Natur nicht um der Kultur willen zurücksetzen, oder vice versa (S. 566).

Eigentum, Familie, der Staat sind geheiligt; aber das Trachten nach Anerkennung der Menschengleichheit ist Wahnsinn. Ihre Verwirklichung würde den Menschen die grössten Verlegenheiten bereiten. Niemand stritt gegen die Privilegien von Stand und Rang mehr als Shakespeare, aber konnte dieser freidenkende Mann sich darein ergeben, diese Privilegien der Wohlhabenden und Gebildeten zerstört zu sehen, um den Armen und Unwissenden Raum zu schaffen? Wie konnte ein Mann, welcher so

beredt die Menschen für Ehre begeistert, zulassen, dass jedes Trachten nach Grösse, nach Rang und Dienstauszeichnungen vernichtet, und mit der Aufhebung jedes Rangunterschiedes auch alle „Motive für seine erhabenen Produktionen" zerstört werden würden. Und wenn auch der Dichter auf den Reiz der Motive „Ehre" und „verräterisch errungene Macht" hätte verzichten wollen, konnte er die furchtbarste aller Mächte, die der unwissenden Menge, zulassen? Er erkannte, dass dank seiner Lehre von der Gleichheit alles der Gewalt untertan, die Gewalt zur Willkür werden, und die Welt in ungezügelter Leidenschaft endlich sich selbst verschlingen würde, wie der Wolf seine Beute. Selbst wenn das, trotz der angenommenen Gleichheit, der Menschheit nicht geschähe, wenn Menschenliebe und ewiger Friede sich nicht als das „unmögliche Nichts" (wie Alonso es im „Sturm" ausdrückt) erwiese, wenn im Gegenteil die tatsächliche Erringung der Gleichheit möglich wäre — dann würde der Dichter denken, dass das Chaos und der Untergang der Welt gekommen, und für tatkräftige Menschen das Leben nicht mehr des Lebens wert wäre. (S. 571—572.)

Das ist Shakespeares Lebensauffassung. Georg Brandes setzt noch hinzu:*)

„Niemand kann natürlich sein Leben vollkommen von dem Uebel, der Falschheit und den Verleumdungen anderer freihalten, aber Uebel und Falschheit sind nicht immer Laster; selbst wenn das Uebel andern

*) Shakespeare und seine Schriften von Georg Brandes.

zugefügt wird, braucht es kein Verbrechen zu sein. Oft ist es nur eine Notwendigkeit, eine rechtmässige Waffe, ein Recht. Und Shakespeare hält tatsächlich daran fest, dass es keine bedingungslose Gesetze und keine bedingungslose Pflichten gibt. Er zweifelt z. B. nicht an Hamlets Recht, den König zu töten, auch nicht an seinem Recht, Polonius zu erstechen. Doch aber kann er ein überwältigendes Gefühl von Empörung und Abscheu nicht unterdrücken, als er sieht, wie überall die einfachsten Gesetze der Moral unaufhörlich verletzt werden. Nun formt sich in seiner Seele ein festgeschlossener Ring von Gedanken über das, was er bisher nur unbestimmt gefühlt: Es gibt keine bedingungslose Forderungen. Beschaffenheit und Bedeutung einer Handlung, mehr noch die eines Charakters, hängt nicht von dem Gesetze oder dessen Uebertretung ab, das Wesentliche liegt darin, wie der Mensch im Augenblicke der Entscheidung und unter seiner eigenen Verantwortung den Inhalt der Gesetze nach seinen eigenen Anforderungen modelt."

Das bedeutet in andern Worten: Shakespeare sieht endlich ein, dass die Moral des Zweckes die einzig wahre und mögliche ist. So ist also nach Brandes der Grundsatz, dass der Zweck die Mittel heilige, der, welchen Shakespeare meint.

Also Handlung um jeden Preis, die Vernichtung aller Ideale, Mässigung in allen Dingen, die Erhaltung der früher bestimmten Lebensform und — der Zweck heiligt die Mittel! Wenn man dazu noch einen chauvinistisch englischen Patriotismus rechnet,

für den der Thron geheiligt ist, die Engländer stets die Besieger der Franzosen sind, welcher Tausende tötet und nur ein Dutzend verliert, Johanne d'Arc für eine Hexe ansieht, und dem zu Liebe geglaubt wird, dass Hektor und die Trojaner, von denen die Engländer abstammen, Helden, die Griechen aber Schurken und Verräter sind — und so fort, — so ist das für seine Anbeter die Lebensweisheit des weisesten Lebenslehrers. Und jemand, der Shakespeares Werke aufmerksam liest, muss erkennen, dass die Ansicht der Bewundrer richtig ist. — —

Das Verdienst eines poetischen Werkes hängt von drei Dingen ab:

1. dem Stoffe des Werkes: je tiefer der Stoff, d. h. je wichtiger er für das Leben der Menschheit ist, je erhabener ist das Werk;
2. von der äusseren Schönheit, welche durch technische, für jedes einzelne Kunstwerk geeignete Mittel gebildet wird;
3. von der Wahrheit, d. h.: der Autor muss das, was er ausdrückt, selbst und stark empfinden. Ohne die Erfüllung dieser Bedingung gibt es kein Kunstwerk, da das Wesentliche der Kunst darin besteht, dass der Beobachter des Kunstwerks mit des Künstlers Empfindungen beseelt wird.

   Wenn der Autor nicht das, was er ausdrückt, tatsächlich empfindet, kann der Empfänger auch nicht mit seinem Empfinden beseelt, und die Produktion kein Kunstwerk genannt werden.

Der Stoff von Shakespeares Stücken ist nach den Erklärungen seiner grössten Bewundrer die niedrigste, gemeinste Lebensauffassung, welche der äusserlichen Erhöhung eines der Herren der Welt echte Bedeutung beimisst, die Menge verachtet und nicht allein alle religiösen Kämpfe zurückweist, sondern auch alle auf die Verbesserung der existierenden Ordnung hinzielenden Humanitätsbestrebungen.

Auch die Erfüllung der zweiten Bedingung fehlt, mit Ausnahme der Scenen, in welchen die Wirkungen der Empfindungen dargestellt sind, vollständig bei Shakespeare. Er hält weder den natürlichen Charakter bei den Positionen seiner dargestellten Personen fest, noch deren Sprache, und ebenfalls das Gefühl für Mässigung nicht, ohne das ein Werk nicht künstlerisch sein kann. Drittens — auch die Erfüllung der wichtigsten Bedingung finden wir bei Shakespeare nicht — die Wahrheit! In allen seinen Werken findet man nur Absichten und Künsteleien — er schreibt nicht ernsthaft, er spielt nur mit Worten.

VII.

Shakespeares Werke genügen den Anforderungen der Kunst nicht, und dabei sind ihre Tendenzen von niedrigster, unsittlichster Art. Was bedeutet nun der grosse Ruf, den diese Werke seit Hunderten von Jahren geniessen? — Ich habe oft in meinem Leben Gelegenheit gehabt, über Shakespeare mit seinen Bewunderern zu streiten, nicht allein mit für Poesie wenig empfänglichen Leuten, auch mit solchen, welche poetische Schönheit stark empfinden, wie Turgeniew, Fet*) und anderen — immer begegnete ich demselben Widerstand für meine Einwände gegen Shakespeares Ruhm. Ich wurde nicht widerlegt, als ich Shakespeares Mängel bezeichnete; sie bedauerten mich nur wegen meines mangelnden Verständnisses und drängten mich, die ausserordentliche, übernatürliche Grösse Shakespeares zu erkennen. Sie erklärten mir nicht, worin die Schönheiten Shakespeares bestanden, sie waren lediglich unmässig und unbeschreiblich von dem ganzen Shakespeare begeistert und hoben nur einige Lieblingsstellen hervor: „Das Aufknöpfen von Lears Knopf“,

---

*) Ein russischer Dichter, wegen der Zartheit und Schönheit seiner Werke beachtenswert.

„Falstaffs Aufschneidereien", „Lady Macbeths unauslöschliche Flecke", „Hamlets Ermahnung an seines Vaters Geist", „Vierzigtausend Brüder" usw.

„Oeffnet Shakespeare, wo ihr wollt," pflegte ich diesen Bewunderern zu entgegnen, „oder wie es gerade kommt, dann werdet ihr keine zehn fortlaufenden Zeilen finden, welche verständlich, ungekünstelt, dem sprechenden Charakter naturgemäss sind und eine künstlerische Wirkung hervorbringen. (Jeder mag dieses Experiment versuchen.) Und Shakespeares Bewunderer schlugen — entweder zufällig, oder nach eigener Wahl — eine Seite von Shakespeares Dramen auf. Und ohne meinen kritischen Beweisen, dass die ausgewählten zehn Zeilen den einfachsten Forderungen der Aesthetik und des gemeinen Menschenverstandes nicht genügten, irgend welche Aufmerksamkeit zu schenken, entzückten sie sich an denselben Dingen, welche mir absurd, unverständlich und unkünstlerisch erschienen.

So begegnete ich, wenn ich versuchte, von Shakespeares Anbetern eine Erklärung seiner Grösse zu erlangen, bei ihnen derselben Haltung, welche man stets bei Verteidigern eines Dogmas findet, das nicht durch den Verstand, nur durch den Glauben empfangen ist. Dieselbe Haltung nehmen Shakespeares Bewunderer immer für ihre Sache an — eine Haltung, welche man auch in all den mystischen, endlosen Studien und Besprechungen über Shakespeare findet, und die mir auch den Schlüssel zum Verständnis der Ursache von Shakespeares Ruhm gibt. Nur eine Erklärung gibt es für

diesen Ruhm: die epidemische „Suggestion“, welcher die Menschen schon oft unterworfen gewesen sind und noch oft unterworfen sein werden. Solche Suggestionen haben in den verschiedensten Lebenssphären existiert und werden weiter darin existieren.

Als glänzendes Beispiel, das ebenso merkwürdig in seinem Ziele wie in seinem trügerischen Einfluss ist, will ich die mittelalterlichen Kreuzzüge zitieren. Diesem Einfluss unterlagen nicht nur Erwachsene, sondern auch Kinder. Andere Beispiele sind die persönlichen, in ihrer Sinnlosigkeit erschreckenden „Suggestionen“, der Hexenglaube, der Glaube an die Nützlichkeit der Tortur für die Entdeckung der Wahrheit, das Suchen nach dem Lebenselixier, nach dem Stein der Weisen, und die holländische Leidenschaft für die Tulpen, deren Wert bis zu mehreren tausend Gulden für eine Zwiebel steigt. Solche unsinnigen „Suggestionen“ hat es immer gegeben, und wird es immer geben — religiöse, philosophische, politische, ökonomische, wissenschaftliche, künstlerische und — besonders auch literarische. Erst wenn die Leute sich von diesen Suggestionen frei gemacht haben, entdecken sie ihre Unsinnigkeit; so lange ihr Einfluss währt, erscheinen sie ihnen so sicher, so wahr, dass eine Erörterung über sie stets wirkungslos und unmöglich ist. Mit der Entwicklung der Druckerpresse wurden die Epidemien besonders stark.

Durch die Verbreitung der Presse ist es dahin gekommen, dass die Organe der Presse, sobald ein Ereignis durch zufällige Umstände eine besondere

Bedeutung erhält, sofort diese Bedeutung ankündigen. Sobald die Presse das getan, zollt das Publikum dem Ereignis mehr und mehr Aufmerksamkeit. Die Aufmerksamkeit des Publikums drängt dann wieder die Presse, das Ereignis mit grösserer Aufmerksamkeit und auf grössere Einzelheiten zu prüfen. Das Interesse des Publikums wächst weiter, und die Pressorgane wetteifern, den Anforderungen des Publikums zu genügen. Das Publikum wird noch interessierter, die Presse gibt dem Ereignis noch grössere Bedeutung. Dadurch bekommt das Ereignis, das wie eine Schneelawine anwächst, eine Würdigung, welche durchaus nicht mit ihrer wirklichen Bedeutung stimmt. Diese Würdigung, welche oft zum Wahnsinn ausartet, wird festgehalten, so lange die Auffassung der Presseleiter und des Publikums sich gleich bleiben.

Es gibt unzählige Beispiele von solcher unverdienten Anerkennung, welche durch die gegenseitigen Einflüsse der Presse und des Publikums in unsrer Zeit den unbedeutendsten Dingen geschenkt werden. Ein glänzendes Beispiel dafür war die Erregung über die Dreyfuss-Affäre, welche kürzlich die ganze Welt erfasst hatte. Ein Argwohn war laut geworden, dass irgend ein französischer Hauptmann vom Generalstab sich des Verrats schuldig gemacht. Ob nun die Tatsache, dass dieser Hauptmann ein Jude war, in Betracht kam, oder spezielle innere gesellschaftliche Meinungsverschiedenheiten — jedenfalls schenkte die Presse dem Ereignis ein grösseres Interesse, als sonst solche Geschehnisse selbst für

das französische Militär, viel weniger für die ganze Welt haben. Das Publikum wendete seine Aufmerksamkeit der Sache zu, die Organe der Presse begannen, im Wetteifer die Sache zu beschreiben, zu prüfen und zu erörtern. Das Interesse des Publikums wuchs, wie der bewusste Schneeball, bis die Affäre vor unsern Augen in solcher Grösse stand, dass es keine Familie gab, in der nicht der Streit über „l'Affaire“ raste. Die Karikaturen Caran d'Aches, welche zuerst eine friedliche Familie zeigen, die entschlossen ist, nicht mehr von Dreyfuss zu reden, und dann die Mitglieder, wie sie gleich gereizten Furien mit einander kämpfen, drücken sehr genau die Haltung der ganzen Lesewelt der Dreyfussfrage gegenüber aus. Leute fremder Nationen, welche durchaus kein Interesse daran haben konnten, ob Dreyfuss ein Verräter war oder nicht — Leute, welche nichts von der Entwicklung der Sache wussten — alle entschieden sich für oder gegen Dreyfuss, und in dem Augenblick, da sich zwei begegneten, sprachen und stritten sie über Dreyfuss; der eine sprach Dreyfuss mit Sicherheit schuldig, der andere leugnete mit derselben Sicherheit seine Schuld. Erst nach einem Zeitraum von einigen Jahren erwachten die Leute aus der „Suggestion“ und begriffen, dass sie nichts von Dreyfuss' Schuld oder Unschuld wissen konnten, und dass es Tausende von Dingen gab, welche ihnen viel näher lagen und interessanter waren als „l'Affaire“.

Solche Verblendungen kommen in allen Sphären vor, besonders bezeichnend aber sind sie in der

literarischen Welt, da die Presse sich naturgemäss schärfer mit den Affären der Presse beschäftigt. Da diese Presse nun in unserer Zeit eine ausserordentliche Ausdehnung und dadurch eine besondere Macht bekommen hat, geschieht es jetzt oft, dass plötzlich ein ganz unbedeutendes Werk in überschwenglichen Worten emporgehoben wird. Wenn aber dann dieses Werk nicht mit der geltenden Lebensansicht harmoniert, werden die Lobredner plötzlich gleichgiltig gegen das eben noch hervorgehobene Werk und vergessen dieses sowohl wie ihre eigne Haltung ihm gegenüber.

So war, wie ich mich noch erinnere, in den vierziger Jahren die Lobhudelei und Verherrlichung Eugène Sues und George Sands für die Kunstwelt auf der Tagesordnung, die Fouriers in der sozialen Sphäre, Comtés und Hegels in den philosophischen, Darwins in den wissenschaftlichen Kreisen.

Eugène Sue und George Sand sind vergessen und durch Zola und die dekadenten Beaudelaire, Verlaine, Maeterlingk und andere ersetzt.

An Fourier und seine Phalangen erinnert man sich nicht mehr, sein Platz ist von Marx eingenommen. Hegel, welcher die bestehende Ordnung verteidigte, Comte, den Leugner der Notwendigkeit eines religiösen Einflusses auf die Menschheit, und Darwin mit dem Gesetz seines „Kampfes ums Dasein“ kennt man noch, aber man beginnt sie zu vergessen; sie werden von Nietzsches Lehre verdrängt. Diese Lehre ist durchaus übertrieben, un-

bedacht, mystisch und in ihrer Tragweite gefährlich, doch stimmt sie besser zu den herrschenden Tendenzen. So werden zuweilen künstlerische, philosophische und besonders literarische Tagesgrössen erhoben und — schnell wieder vergessen. Es kann aber auch sein, dass solche, aus irgend welchen Gründen erhobenen Tagesgrössen vom Zufall in ihren Unternehmungen begünstigt werden und gut mit der geltenden Lebensansicht der Gesellschaft und besonders der literarischen Kreise harmonieren. Diese werden dann längere Zeit gehalten.

Weit früher schon, zu Roms Zeiten, hatten Bücher zuweilen ein sehr seltsames Schicksal. Grosse Vorzüge erlitten Fehlschläge, Trivialität errang enorme Erfolge. Das Sprichwort ging: „pro captu lectoris habent sua fata libelli" — d. h. das Schicksal der Bücher hängt von dem Verständnis der Leser ab. — So war es auch die Harmonie zwischen Shakespeares Schriften und der Lebensansicht der Menschen, durch die sein Ruhm entstand. Und dieser Ruhm wird noch immer festgehalten, weil Shakespeares Werke noch immer mit der Lebensauffassung derer übereinstimmen, welche seinen Ruhm stützen.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte Shakespeare noch keinen besonderen Ruf gewonnen, ja er wurde sogar weniger gewürdigt als die zeitgenössischen Dramatiker Ben Johnson, Fletcher, Beaumont und andere. Shakespeares Ruhm ward in Deutschland begründet und dann nach England hinüber gebracht. Dies geschah aus folgenden Ursachen.

Die Kunst, besonders auch die dramatische Kunst, fordert für ihre Verwirklichung grosse Vorbereitungen, Ausgaben und Arbeit; sie war immer religiös, d. h. ihr Stoff sollte in den Menschen die geklärte Auffassung der Beziehung des Menschen zu Gott anregen, welche Auffassung in jener Zeit von den führenden Männern der sich für Kunst interessierenden Kreise angenommen war.

So sollte es immer mit der Kunst durch ihre eigene Wesenheit sein, so ist's mit ihr bei allen Völkern gewesen, bei Aegyptern, Hindus, Chinesen, Griechen und seit undenklichen Zeiten.

Und immer geschah es auch, dass die Kunst mit der Vergröberung der Religionsformen sich mehr und mehr von ihrem eigentlichen Zweck (welcher als wichtige Handlung dem Gottesdienst fast gleich betrachtet werden soll) entfernte. Statt nach religiösen Stoffen griff sie nach weltlichen Zielen, um die Wünsche der Menge oder der Machthaber zu befriedigen, d. h. nach Erheiterung und Kurzweil. Diese Verirrung der Kunst von ihrer wahren und hohen Berufung fand überall hin ihren Weg, selbst in Verbindung mit dem Christentum. —

Die ersten Kundgebungen der christlichen Kunst sind Darstellungen der kirchlichen Gottesdienste, der Sakramente und der gewöhnlichen Liturgie. Als diese Kunstdarstellungen nicht mehr genügten, erschienen die Mysterien, welche die von der christlichreligiösen Lebensansicht für die am wichtigsten gehaltenen Vorgänge beschrieben. Als aber im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert der Schwer-

punkt der christlichen Lehre mehr und mehr auf die Anbetung Christi als Gott und die Auslegung und Nachfolge seiner Lehre übertragen ward, wurden auch die nur äusserliche christliche Vorgänge beschreibenden Mysterien ungenügend. Neue Formen wurden verlangt. Als Ausdruck dieses Trachtens erschienen die Sittenkomödien, dramatische Produktionen, in welchen die christlichen Tugenden und Laster als Personen dargestellt wurden.

Doch die Allegorien konnten als untergeordnete Werke der Kunst nicht die früheren religiösen Dramen ersetzen. Noch waren keine neue Formen für eine dramatische Kunst gefunden, welche sich der jetzt herrschenden Auffassung des Christentums als Lebenslehre anpasste; da die Kunst daher keine Grundlage besass, wich sie weiter und weiter von ihrem eigentlichen Zweck und Ziel ab. Anstatt Gott diente sie der Menge (— ich meine damit nicht die Massen einfacher Leute, sondern die Mehrzahl der sittenlosen und ungesitteten Menschen, welche den höheren Problemen des menschlichen Lebens gleichgiltig gegenüber stehen). Diese Verirrung aber wurde durch den Umstand bestärkt, dass gerade zu der Zeit die griechischen Denker, Poeten und Dramatiker, welche bisher in der christlichen Welt unbekannt gewesen, entdeckt und wieder in Gunst gesetzt wurden. Daraus folgte, dass die Schriftsteller des 15. und 16. Jahrhunderts, welche noch keine Zeit gehabt, eine eigene Form der dramatischen Kunst zu erdenken, die neuentdeckten griechischen durch ihre Ungewöhnlichkeit und Schönheit an-

ziehenden Vorbilder nachzuahmen begannen. Die hauptsächlichsten Förderer der dramatischen Kunstdarstellungen, die Mächtigen der Welt: Könige, Prinzen, Hofherrn waren wenig religiös und standen religiösen Fragen nicht allein äusserst gleichgiltig gegenüber, sondern waren darin vollkommen verderbt. Deshalb gab das Drama des fünfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts alle Darstellungen religiöser Stoffe auf. Es kam dahin, dass das Drama, welches eine so hohe religiöse Bedeutung und deshalb auch einen so wichtigen Platz im menschlichen Leben gehabt, zum Schaustück ward, zur Kurzweil, wie in den Zeiten Roms, — — nur mit dem Unterschied, dass in Rom die Schauspiele fürs ganze Volk da waren. In der christlichen Welt des 15., 16. und 17. Jahrhunderts aber waren sie hauptsächlich für verderbte Könige und die höheren Klassen bestimmt. So stand es auch mit dem spanischen, dem englischen, dem italienischen und französischen Drama.

Die Dramen jener Zeit, welche in verschiedenen Ländern nach den alten griechischen Vorbildern oder nach Gedichten, Legenden und Biographien geschaffen wurden, spiegelten natürlich die charakteristischen Merkmale dieser verschiedenen Nationalitäten wieder. Die italienischen Komödien waren wegen ihrer humoristischen Handlungen und Personen bekannt. In Spanien blühte das weltliche Drama mit seinen verwickelten Intriguen und alten historischen Helden. Die Eigentümlichkeiten des englischen Dramas waren rohe Mordgeschichten und populäre

humoristische Zwischenspiele. Weder das italienische, noch das spanische und englische Drama hatte europäischen Ruf; alle errangen nur im eigenen Lande Erfolg. Ruhm errang nur das französische Drama mit der Eleganz seiner Sprache und dem Talent seiner Schriftsteller; es zeichnete sich durch die starke Aehnlichkeit mit seinen griechischen Vorbildern und durch das Festhalten an dem Gesetz der drei Einheiten aus.

So blieb es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. In Deutschland, welches nicht einmal leidliche dramatische Schriftsteller besass (es gab da einen schwachen und wenig bekannten Dichter Hans Sachs), hatten sich alle gebildeten Leute mit Friedrich dem Grossen vor dem pseudo-klassischen französischen Drama gebeugt. Nun aber trat in Deutschland eine Gruppe gebildeter und talentvoller Schriftsteller und Dichter auf, welche die Falschheit und Kälte des französischen Dramas empfanden und deshalb versuchten, eine neue und freiere dramatische Form zu gestalten.

Die Mitglieder dieses Kreises standen, wie damals alle obern Klassen der christlichen Welt, unter dem Einfluss und Reiz der griechischen Klassiker. Gegen religiöse Fragen waren auch sie durchaus gleichgiltig und wussten, dass das griechische Drama mit seinen Darstellungen der Leiden, Unglücksfälle und Kämpfe seiner Helden als höchstes dramatisches Ideal angesehen ward. Deshalb dachten sie, dass auch in der christlichen Welt die Leiden und Kämpfe der Helden ein zur Darstellung geeigneter Stoff

sein könnte, wenn nur die engen Grenzen des Pseudo-Klassizismus überschritten wurden. Diese Männer verstanden nicht, dass die Leiden und Kämpfe ihrer Helden für die Griechen eine religiöse Bedeutung hatten. Sie bildeten sich ein, dass die Verwerfung des unbequemen Gesetzes von den drei Einheiten ohne Einführung eines religiösen, der Zeit entsprechenden Stoffes genügen würde, um dem Drama für die Darstellung der verschiedenen Momente aus dem Leben historischer Personen und starker menschlicher Leidenschaften Erfolg zu schaffen. Gerade diese Art des Dramas existierte damals nur in England, und als die Deutschen damit bekannt wurden, waren sie überzeugt, das Drama der neuen Periode gefunden zu haben.

Wegen der geschickten Entwicklung einiger Scenen, welche Shakespeare eigentümlich sind, wählten sie unter allen andern englischen Dramen — die Shakespeares aus, obgleich jene andern durchaus nicht minderwertig waren, sondern höher standen als Shakespeares Dramen. An der Spitze dieses deutschen Kreises stand Goethe, damals der Diktator der öffentlichen Meinung in ästhetischen Fragen. Er war es, welcher Shakespeare für einen grossen Dichter erklärte. Er tat es, teils von dem Wunsche beseelt, den Reiz der falschen französischen Kunst zu zerstören, teils, um seinen eigenen dramatischen Werken mehr Raum zu schaffen, hauptsächlich aber, weil seine Lebensansicht mit der Shakespeares harmonierte. Da dieser Irrtum von einer Autorität wie Goethe verkündet ward, warfen sich alle jene ästhetischen

Kritiker, welche nichts von Kunst verstanden, auf Shakespeare wie die Krähen auf Unrat, entdeckten in Shakespeare nicht vorhandene Schönheiten und besprachen sie. Diese deutschen ästhetischen Kritiker ohne jegliches ästhetisches Empfinden, die keine Spur von dem einfachen künstlerischen Vermögen besassen, ästhetische Eindrücke von andern zu unterscheiden, glaubten der Autorität, welche Shakespeare als grossen Dichter erkannt hatte. Sie priesen den ganzen Shakespeare en bloc. Sie bezeichneten Stellen, von deren Effekten sie ergriffen waren, oder deren Gedanken mit ihrer eigenen Lebensansicht harmonierten, und bildeten sich ein, diese Effekte und Gedanken wären die Quintessenz von allem, was Kunst heisst. Diese Männer handelten wie ein Blinder handeln würde, wenn er versuchen wollte, durch die Berührung mit den Fingern aus einem Haufen von Steinen Diamanten herauszufinden. Der blinde Mann würde lange und emsig die Steine befühlen und doch endlich zu keinem andern Schlusse kommen als dem, dass alle Steine wertvoll, und die glattesten die wertvollsten wären. Ebenso konnten diese ästhetischen Kritiker ohne ästhetisches Gefühl nur zu dem gleichen Resultat in Bezug auf Shakespeare kommen. Um ihren Lobpreisungen des ganzen Shakespeare noch mehr Kraft zu geben, erfanden sie ästhetische Theorien, nach denen es schien, als ob für Kunstwerke im allgemeinen und für das Drama insbesondere keine bestimmte religiöse Lebensansicht notwendig wäre, und für das Drama die Darstellung menschlicher Leidenschaften und

Charaktere vollständig genügte. — Theorien, durch die eine innere religiöse Erregung durch das Dargestellte nicht nur unnötig, sondern für die Kunst verderblich sein würde, d. h. dass die Ereignisse ganz unabhängig von einem Urteil über gut und schlecht dargestellt werden sollten. Nachdem diese Theorien nach Shakespeares Lebensansicht begründet waren, kam man natürlich zu der Entdeckung, dass Shakespeares Werke diesen Theorien genügten und deshalb der Gipfel der Vollkommenheit wären.

Diese Leute sind es, welche hauptsächlich für Shakespeares Ruhm verantwortlich sind. Vornehmlich ihre Schriften haben es verschuldet, dass die Wechselwirkung zwischen Schriftstellern und Publikum eintrat, welche sich in einer unsinnigen Shakespeare-Anbetung kund tat und noch immer kund tut, eine Anbetung, die gar keine rationelle Grundlage hat. Diese ästhetischen Kritiker haben tiefsinnige Abhandlungen über Shakespeare geschrieben. (Elftausend Bände!) Eine ganze Wissenschaft der Shakespearologie ist erstanden, und als das Publikum einerseits mehr und mehr Interesse daran nahm, gaben die gelehrten Kritiker andererseits weitere und weitere Erklärungen, d. h. sie verwirrten und lobten weiter.

Also war die erste Ursache von Shakespeares Ruhm der Wunsch der Deutschen, dem kalten französischen Drama, dessen sie müde geworden und das wirklich langweilig genug war, ein lebendigeres, freieres Drama entgegen zu stellen. Die zweite Ursache war, dass die jungen deutschen

Schriftsteller ein Vorbild für ihre eigenen Dramen brauchten. Die dritte aber und die Hauptursache war die Tatkräftigkeit der gelehrten und eifrigen ästhetischen deutschen Kritiker ohne ästhetisches Gefühl, welche die Theorie der objektiven Kunst erfanden und, wohlerwogen, das religiöse Wesen der Kunst verwarfen.

„Aber was" — so werde ich gefragt werden — „was verstehen Sie unter den Worten „religiöse Wesenheit des Dramas?" Ist das, was Sie für das Drama verlangen — religiöse Belehrung, Didaktik — Tendenz — nicht unvereinbar mit wahrer Kunst?" — — Ich antworte, dass ich unter religiöser Wesenheit der Kunst nicht die direkte Eingebung religiöser Wahrheiten in künstlerischem Gewande verstehe, auch keine allegorische Darstellung dieser Wahrheiten, sondern den Ausdruck einer bestimmten Lebensansicht, welche mit dem höchsten religiösen Verständnis einer gegebenen Zeit harmoniert, und als Motiv für die Erschaffung des Dramas mit Wissen des Autors sein ganzes Werk durchdringt. So ist es immer mit wahrer Kunst gewesen, und so ist es bei jedem echten Künstler im allgemeinen und besonders bei dem Dramatiker. — Also — wenn das Drama eine ernste Sache ist, wie sie es nach der Wesenheit der Kunst sein sollte — also dann kann nur der Mann ein Drama schreiben, welcher den Menschen etwas zu sagen hat, das von grosser Bedeutung für sie ist: etwas über des Menschen Beziehung zu Gott, über das Universum, das All — die Ewigkeit, die Unendlich-

keit. — Wenn aber, dank der deutschen Theorien über objektive Kunst, der Gedanke festgestellt wird, dass alles das für das Drama entbehrlich ist, dann leuchtet es auch ein, dass ein Schriftsteller wie Shakespeare als dramatischer Schriftsteller von grössestem Genie gelten kann — er, welcher die religiösen Ueberzeugungen seiner Zeit nicht mit seiner Seele ergriff, der überhaupt keine religiöse Ueberzeugung hatte und nur in seinen Dramen alle möglichen Ereignisse, Schrecknisse, Albernheiten, Erörterungen und Effekte aufhäufte.

Doch das sind nur äussere Gründe. Die erste innere Ursache für Shakespeares Ruhm war und ist: „seine Dramen waren und sind pro „captu lectoris“ — d. h. sie stimmten mit dem unreligiösen und unmoralischen Seelenzustand der oberen Klassen seiner und unserer Zeit überein.

VIII.

Beim Beginn des vorigen Jahrhunderts, als Goethe Diktator des philosophischen Denkens und der ästhetischen Gesetze war, veranlasste ihn eine Reihe zufälliger Umstände, Shakespeare zu preisen. Die ästhetischen Kritiker nahmen dieses Lob auf, schrieben ihre langen, mystischen, gelehrten Artikel, und das grosse europäische Publikum fing an, sich für Shakespeare zu begeistern. Die Kritiker schrieben, als Antwort auf das allgemeine Interesse miteinander wetteifernd, neue und immer neue Studien über Shakespeare. Die Leser und Zuschauer wurden ihrerseits steigenden Masses in ihrer Bewunderung gefestigt: Shakespeares Ruhm wuchs und wuchs wie eine Lawine, bis er in unserer Zeit die unsinnige Abgötterei erzielte, für welche es offenbar keinen anderen Grund gibt, als „Suggestion". Shakespeare hat keinen Rivalen, selbst nicht einmal annähernd, unter den älteren und neuen Schriftstellern. „Poetische Wahrheit ist die holdeste Blume im Kranz von Shakespeares Verdiensten;" „Shakespeare ist der grösste Sittenlehrer aller Zeiten; Shakespeare zeigt eine solche Vielseitigkeit und eine solche Objektivität, dass er über die Grenzen von Zeit und Nationalität

emporgetragen wird;“ Shakespeare ist das grösste Genie, das überhaupt gelebt hat;“ „für die Schöpfung der Tragödie, der Komödie, der Geschichte, des Idylls, der idyllischen Komödie, des ästhetischen Idylls, für die tiefsinnigste Darstellung, wie für leicht hingeworfene fliessende Verse — ist er der einzige Mann. Er besitzt nicht nur eine unbegrenzte Macht über unser Lächeln und unsere Tränen, über alle Handlungen der Leidenschaft, über Humor, Gedanken und Beobachtung, er beherrscht auch eine unendlich weite Sphäre, die erfüllt ist von der freude- oder schreckenerregenden Fantasie des Dichters. Er besitzt den alles durchdringenden Blick für die Welt der Dichtung und die wirkliche Welt, und über dem allem steht die Treue für Charakter und Natur, der Geist der Menschlichkeit.“ „Bei Shakespeare kommt der Beiname „der Grosse“ ganz von selbst. Er hat dem wunderbaren Leben seiner Zeit Ausdruck gegeben und durch die Gedankenkeime, welche in den Lüften schwammen, prophetisch den sozialen Geist der Zukunft vorausgesehen. (Davon haben wir in „Hamlet“ ein klares Beispiel.) — Wenn man noch hinzufügt, dass er, abgesehen von seiner Grösse, auch der Reformator der ganzen Literatur geworden ist, dann kann man ohne Zögern behaupten, dass Shakespeare nicht allein ein grosser Dichter, sondern der grösste aller Dichter, die je lebten, war, und dass er in der Sphäre des poetischen Schaffens nur einen einzigen Rivalen hatte — das Leben selbst, welches er in seinen Werken mit solcher Vollendung geschildert.“

Die offenbare Uebertreibung in dieser Anerkennung beweist mehr als alles andere, dass sie nicht der Ausfluss gesunder Vernunft, sondern der Suggestion ist. Je trivialer, je niedriger, je hohler ein Phänomen ist, je übernatürlicher und überschwenglicher wird die Bedeutung, welche ihm gegeben wird. Der Papst ist nicht einfach heilig, sondern am heiligsten, und so fort. So istShakespeare nicht einfach ein guter Schriftsteller, sondern das grösste Genie, der ewige Lehrer der Menschheit.

Suggestion wird immer zum Betrug, und Betrug ist vom Uebel. Die Suggestion, dass Shakespeares Werke grosse geniale Werke sind, der Gipfel der ästhetischen und ethischen Vollkommenheit, hat wahrlich den Menschen viel Uebel gebracht und tut es noch.

Dieses Uebel ist zweifach: einmal der Niedergang des Dramas und die Zurückstellung dieses wichtigen Hilfsmittels des Fortschritts wegen einer nichtigen und unmoralischen Kurzweil, und zweitens die direkte Verschlechterung der Menschen durch die Darstellung falscher Vorbilder für die Nachahmung.

Das menschliche Leben wird nur durch die Entwickelung des religiösen Bewusstseins vervollkommnet, und dieses Bewusstsein ist das einzige, das die Menschen andauernd zusammenhält. Die Entwicklung des religiösen Bewusstseins wird in den Menschen durch alle Arten der geistigen Tätigkeit gefördert. Die Kunst ist eine dieser Tätigkeiten, das Drama eine Art und vielleicht die einflussreichste der Kunst.

Deshalb sollte das Drama, um die ihm zuerkannte Wichtigkeit zu verdienen, zur Entwicklung des religiösen Bewusstseins beitragen. Das hat das Drama immer tun sollen und hat es in der christlichen Welt getan. Doch nach dem Erscheinen des neuen Erkennens des Christentums als Lebenslehre fand die dramatische Kunst nicht die Form, welche mit diesem Erkennen übereinstimmte, und die Menschen der Renaissancezeit wurden zu der Imitation der klassischen Kunst hingerissen. Das war begreiflich, die Tendenz musste weichen, und die Kunst eine neue Form, welche mit dem Wechsel der christlichen Erkenntnis übereinstimmte, entdecken.

Aber die Entdeckung dieser neuen Form ward durch die Lehre aufgehalten, welche am Ende des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bei den deutschen Schriftstellern auftauchte — die Lehre von der sogenannten objektiven, d. h. einer für gut und böse gleichgiltigen Kunst. Dazu kam das übertriebene Lob der Shakespeareschen Dramen, welche einmal mit der ästhetischen deutschen Lehre übereinstimmten und auch noch als Material dafür dienten. Wenn diese übertriebene Lobpreisung der Shakespeareschen Dramen als vollkommene Vorbilder nicht gewesen wäre, würden die Menschen des 18. und 19. Jahrhunderts verstanden haben, dass das Drama in seinem Daseinsrecht, als ernste Sache, der Entwicklung des religiösen Bewusstseins dienen musste, wie es das immer getan, und es gar nicht anders sein kann. Und

wenn sie das verstanden hätten, würden sie nach einer neuen, mit ihrem religiösen Bewusstsein übereinstimmenden Form für das Drama gesucht haben.

Aber — es ward entschieden, dass Shakespeares Dramen die Höhe der Vollkommenheit wären, und wir zu schreiben hätten, wie er es tat, ohne irgend einen religiösen, ja selbst ohne einen sittlichen Gedanken. Und alle Schriftsteller fingen an, ihm nachzuahmen, nichtige Dramen zu schaffen, wie da sind die von Goethe, Schiller, Hugo und in Russland die von Puschkin, oder die Chroniken von Ostrovski, Alexis Tolstoi und die unzählbare Menge der mehr oder weniger gefeierten dramatischen Produktionen, welche alle Theater füllen und en gros von irgend jemand, mit dem zufälligen Wunsche oder Gedanken ein Stück zu schreiben, hergestellt sind. Nur durch solch eine niedrige, triviale Verständnislosigkeit für die Wichtigkeit des Dramas ist es möglich, dass bei uns eine solch unendliche Zahl dramatischer Werke erscheint, welche der Menschen Handlungen, Verhältnisse, Charaktere und Seelenzustände beschreiben, und in denen nicht eine Spur von geistigem Gehalt, ja oft nicht einmal von gesundem Menschenverstand zu finden ist.

Der Leser muss nicht denken, dass ich bei dieser Einschätzung des zeitgenössischen Dramas die von mir zufällig geschriebenen theatralischen Stücke ausnehme. Ich erkenne an, dass sie ebenso wie die übrigen nicht den religiösen Charakter besitzen, welcher zur Grundlage des Zukunftsdramas notwendig ist.

Das Drama, dieser wichtigste Zweig der Kunst, ist also in unsrer Zeit zur trivialen und unmoralischen Kurzweil der Menge geworden.

Das schlimmste aber ist, dass die dramatische Kunst so tief gefallen ist, wie sie möglicherweise fallen kann, und ihr doch noch eine hohe Bedeutung zugeschrieben wird, welche sie nicht mehr verdient. Dramatiker, Schauspieler, Theaterleiter, die Presse — alle verkünden sie das im ernstesten Ton in den Theaterberichten, und — die übrigen sind alle vollkommen von diesem Wert und dieser Bedeutung des heutigen Dramas überzeugt.

Das Drama der Jetztzeit ist ein gefallener grosser Mann, welcher die letzte Stufe seiner Erniedrigung erreicht hat und doch noch fortfährt seine Vergangenheit zu preisen, von der nichts mehr übrig geblieben ist. Und das Publikum unserer Zeit ist jenen gleich, welche sich erbarmungslos über den einst grossen, jetzt tiefst gefallenen Mann amüsieren.

Das ist die böse Wirkung der epidemischen Suggestion über Shakespeares Grösse, und die Annahme eines falschen Vorbildes für Nachahmung ist ein anderes beklagenswertes Resultat dieser Anbetung. Wenn die Leute nur sagten, dass Shakespeare für seine Zeit ein guter Schriftsteller, ein leidlich guter Versemacher, ein intelligenter Schauspieler und guter Bühnenleiter gewesen wäre, hätte die aufsteigende Generation frei von Shakespeares Einfluss bleiben können, selbst wenn die Anerkennung unrichtig und übertrieben geblieben, aber durch wahrhaftige Leute gemässigt worden wäre.

Werden aber jedem jungen ins Leben tretenden Mann als Vorbilder der sittlichen Vollendung nicht die sittlichen und religiösen Lehrer der Menschen hingestellt, sondern vor allen Shakespeare, welcher von Generation zu Generation von gelehrten Männern als grösster Dichter, grösster Lebenslehrer beglaubigt wird — dann kann der junge Mann von dem schädlichen Einfluss nicht freibleiben.

Wenn er Shakespeare liest oder sieht, dann gibt es für ihn nicht eine Frage mehr, ob Shakespeare gut oder schlecht ist, nur — worin die ausserordentlich ästhetische und ethische Schönheit besteht, von der ihn gelehrte, von ihm hochgeachtete Männer überzeugt haben, und welche er doch weder sieht noch fühlt.

Und zwangsweise zerstört er sein ästhetisches und ethisches Empfinden, um es der bestehenden Meinung anzuformen; er glaubt nicht mehr an sich selbst, doch an das, was ihm von den hochgeachteten Leuten gesagt ist. Ich habe das erfahren.

Wenn er dann die kritischen Prüfungen der Dramen liest und Auszüge von Büchern mit erklärendem Inhalt, dann bildet er sich ein, er fühle irgend etwas, wie einen künstlerischen Eindruck. Je länger er damit fortfährt, je mehr wird sein ästhetisches und ethisches Gefühl verdorben. Er vermag nicht mehr klar und richtig zu unterscheiden, was künstlerische und was gekünstelte Nachahmung der Kunst ist. Vor allem aber verliert er — durch die unsittliche Lebensansicht, von welcher Shakespeares Schriften durchdrungen sind, angesteckt, — die

Fähigkeit, gut und böse zu unterscheiden. Und der Irrtum, einen unbedeutenden, unkünstlerischen, direkt unsittlichen Schiftsteller emporzuheben, vollendet sein Zerstörungswerk.

Deshalb bin ich der Meinung: je eher sich die Menschen von der falschen Verherrlichung Shakespeares frei machen, desto besser ist es.

Wenn sich die Menschen von diesem Betruge befreit haben, werden sie erst verstehen, dass ein Drama ohne religiöses Grundelement nicht allein nicht die bedeutende und gute Sache ist, für die sie gehalten wird, sondern die trivialste und verachtenswerteste, welche es gibt. Nachdem sie das verstanden, werden sie eine neue Form für das moderne Drama suchen und schaffen müssen, für ein Drama, welches der Entwickelung und Kräftigung der höchsten Stufe des religiösen Bewusstseins im Menschen dienen wird.

Zweitens werden die Menschen, aus ihrem hypnotischen Zustand erwacht, begreifen, dass die trivialen und unmoralischen Werke Shakespeares und seiner Nachahmer, welche nur die Belustigung und das Amusement des Zuschauers bezwecken, unmöglich die Lebenslehre darstellen können, — und da es kein wahres religiöses Drama gibt, die Lebenslehre in andern Quellen gesucht werden muss.



Shakespeares Stellung zu den arbeitenden Klassen

von Ernest Crosby.

„Shakespeare war unser!" So ruft Browning in seinem „Lost Leader", als er den Abfall Wordsworths vom Fortschritt und Liberalismus beklagt. „Milton war für uns, Burns und Shelley mit uns — sie wachen in ihren Gräbern!" — Miltons Treue für die Demokratie ist zweifellos — er war republikanischer Pamphletist — ebenso zweifellos ist die Gesinnung Burns', des stolzen Ackermanns, der öffentlich verkündete: „Ein Mann ist ein Mann fürs Volk!" Und Shelley, der feurige Aristokrat, er sang:

„Männer von England, warum pflügt Ihr für die Herren, die Euch knechten?"

Aber Shakespeare? Shakespeare? Wo in Shakespeares Schriften ist eine einzige Stelle, welche ihn für einen Platz in der Brüderschaft würdig macht? Findet man irgend etwas in seinen Schauspielen, das nicht mit allem, was reaktionär ist, übereinstimmt?

Ein Blick auf die Liste von Shakespeares dramatischen Personen genügt, um zu zeigen, dass er unfähig war, sich eine zu tragischer Höhe steigende Situation anders als in königlichen oder fürstlichen Kreisen vorzustellen. Zur Erklärung dieser Parteilichkeit für hohen Rang mag gesagt sein, dass er damit der Gewohnheit aller Dramatiker seiner Zeit folgte. Doch ist das eine nichtige Entschuldigung für einen Mann seines grossen Genies, dessen Pflicht es sein sollte, zu leiten, nicht nachzufolgen. Die Erklärung ist auch nicht einmal zutreffend. In dem Schauspiel „Pinner of Wakefield“, 1599 zuerst gedruckt, ist aus Robert Greene, einem geringen Stallwärter, ein Held gemacht, der sich stolzen Sinnes weigert, die Ritterschaftswürde aus der Hand des Königs anzunehmen. Ausserdem gab es zu Shakespeares Zeiten beliebte Schauspiele, welche die Triumphe von Männern aus dem Volke behandelten; eines, welches die Erhebung des Sir Thomas Gresham, eines Krämers Sohn, feiert, und ein anderes: die Geschichte Richard Whittingtons, seiner niedrigen Geburt und seines grossen Glückes. Solches Material vermied Shakespeare vorsichtig, wenn er nach Plänen für seine Dramen suchte. Freilich ist Kardinal Wolsey, der Schlachtersohn, der Held in „Heinrich VIII.“, aber seine bescheidene Herkunft wird nur beiläufig, wie etwas Beschämendes erwähnt. Welche Gelegenheit hätte sich einem Dramatiker wie Shakespeare geboten, Menschen niedern Standes zu idealisieren, als er es unternahm, den Charakter einer Johanna d’Arc im 2. Teil von

Heinrich VI. zu schildern! Er verstand es, Edelfrauen zu schaffen — es ist das eine seiner glänzendsten Fähigkeiten — aber er verweigert nicht allein, etwas Edles in dem Schäfermädchen zu sehen, das Frankreich zu Siegen führte, er beschimpfte sogar ihr Andenken mit den härtesten, grausamsten Verleumdungen. Ein Zeitraum von einem und einem halben Jahrhundert hätte es doch wohl einem Manne von Ehre und Genie ermöglichen können, einem Feinde vom schwächeren Geschlecht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Wäre Johanna ein Mitglied der königlichen Familie von Frankreich gewesen, würde sie sicher eine höhere Wertschätzung erfahren haben.

Eine aristokratische Tendenz des Dramas war zu Shakespeares Zeiten massgebend. Die Gesinnung der Londoner Bürger neigte stark zur Demokratie, und diese nahm den Schauspielschreibern die höfischen Vorurteile und die Gewohnheit, einfache Bürger auf der Bühne lächerlich zu machen, sehr übel. Der Prolog in Beaumont und Fletchers „Knight of the Burning Pestel" gibt davon genügend Beweise. Einmal machten Autoren die Erfindung, einen Bürger über die Bühne laufen und den Sprecher des Prologs unterbrechen zu lassen, indem er rief:

„Halt Frieden, lieber Junge!" Sprecher des Prologs: „Was meint Ihr, Herr?" Bürger: „Dass Du keine gute Absichten hast; sieben Jahre spielt Ihr in diesem Hause und — ich habe es bemerkt — immer stichelt Ihr über die Bürger."

Der Bürger fährt dann fort, dem Sprecher des Prologs mitzuteilen, dass er ein Gewürzkrämer sei, und fordert, in einer Darstellung die Gemeinen der Stadt zu ehren. Er will zum Helden einen Krämer, der bewunderungswerte Dinge tun soll. Doch erwies sich das als ein zu grober Scherz für die ernste Sache; bei der ersten Aufführung des Stückes 1611 ward es von den Bürgern und Lehrburschen, welche die Satire auf sich nicht würdigten, niedergeschrien und jahrelang nicht wieder gegeben.

Man kann also nicht gut glauben, dass Shakespeare nie der Gedanke nahegetreten, die mittleren und niederen Klassen zu feiern; denn für seine Zeitgenossen war es eine Streitfrage.

Ein Stück nur mit Charakteren von Königen und ihren Gefolgsmännern zu bilden, ist kaum möglich, wenn die Lebenswahrheit zu ihrem Rechte kommen soll. Shakespeare war genötigt, von Dienern, Bürgern und Volk Gebrauch zu machen. Wie hat er sie gemalt? Nur in einem Stücke hat er diesen Leuten die ganze Bühne überlassen, und man sagt, dieses Stück, die „Merry Wives of Windsor", wäre nur auf Königin Elisabeths Befehl geschrieben; sie wünschte Sir John Falstaff verliebt zu sehen. Vom Anfang bis zum Ende ist das Stück eine „Verhöhnung der Bürger" — es kann also nicht Wunder nehmen, dass diese den dramatischen Beruf missgünstig beurteilten.

In Shakespeares andern Schauspielen erscheinen die bescheidenen Klassen meistens nur gelegentlich und zufällig. Seine Ansicht über sie bezeichnen

die mehr oder weniger malerischen Namen, welche er ihnen gibt.

Da sind z. B. „Bottom“ (Saum, Schlegel übersetzt „Zettel“) der Weber, — Flöte, der Blasebalgmacher, — Schnautz und Listig, Kesselflicker, — Quince, der Sattler, — Hübsch, der Tischler, — Magerling, der Schneider, — Sanft, der Seidenhändler, — Hohl und Stille, ländliche Gerichtsbeamte, — Ellbogen und Hull (Wirrwarr), Polizeidiener, — Hundsbeere und Spindel, Fang und Schlange, Sheriffs, — Maul, Schatten, Warze und Bullkalb, Rekruten, — Feebee, Rekrut und Damenschneider, — Scheide und Flickhose, Fischerleute (die letztern können vielleicht Necknamen sein), — Topfpfanne, Peter Daumen, Simpel, Gobbo und Susanne Rinnstein, Diener, — Eilig, ein alberner Diener, — Slender, Pistol, Nym, Schlange, Sorge, Johanne Lächerlich, Pastete, Mehlkuchen, Seekohle, und verschiedene Namenlose, Clowns und Narren.

Nur Niedriggeborenen gibt Shakespeare solche Namen, wenn wir Sir Toby Rülp und Sir Andreas Hohlwange in „Twelfth Night“ ausnehmen, auch Sir Oliver Text dreher in „Wie es Euch gefällt“, Motte, den Pagen in „Verlorene Liebesmüh“, und Schaum in „Mass für Mass“. Keine dieser Personen aber verdient als Aristokrat eingereiht zu werden. Dieses System der genannten Namengebung genügt, um den Charakteren, welche damit gezeichnet sind, und auch ihren Handlungen das Brandmal der Albernheit aufzudrücken. Die meisten Handwerker werden im Sommernachtstraum lächerlich gemacht.

Holofernes, der Schulmeister, wird in „Verlorene Liebesmüh“ verspottet, und von den drei Personen aus der Mittelklasse: Nym, Pistol und Bardolph, wird gesagt, dass „solche Hanswürste nicht einmal für einen Mann gelten können“. (Heinrich V., Akt 3, Sc. 2.) Aber es ist unnötig, die verschiedenen bekannten Scenen anzudeuten, in welchen diese phantastisch benannten Individuen auf ihre eigenen Kosten Lachen erregen.

Die Sprache, welche in Shakespeares Stücken von dem Adel und den Königen den Leuten in geringerer Stellung gegenüber gebraucht wird, mag vielleicht mehr eine Andeutung auf die Sitten der Zeiten sein, als ein Ausdruck seines eigenen Empfindens, doch auch so muss sie ärgerlich auf die Aermern im Publikum wirken.

„Hundesohn“, „Gemeiner Bauer“, „Sklave“, „Hund“, „Schurke“, „Schelm“, „Misthaufen“, „Galgenvogel“ und „notorischer Schuft“ — das sind einige der Ausdrücke, von denen es in den Stücken wimmelt. Der Herzog von York schilt Thomas Horner, einen Waffenschmied, „gemeiner Misthaufen“. Gloster nennt die Scharwache des Towers „Misthaufenknechte“ (I. B. I, Akt 1, Sc. 3), und Hamlet den Totengräber „Esel“ und „roher Sklave“ Valentin sagt seinem Diener, dass er „geboren sei, um gehängt zu werden“ (Zwei Edelleute von Verona, Akt 1, Sc. 1), und Gonzalo macht dem Bootsführer, welcher sein bestes tut um das Schiff zu retten, ein gleiches Kompliment. („Sturm“, Akt 1, Sc. 1.) Dieser Bootsmann ist nicht genügend von der Hoheit

seiner edlen Ladung ergriffen und wird für seine Mühen ein „heulender, gotteslästerlicher, hartherziger Hund“, ein „unverschämter Lärmmacher“ und ein „schlechter Schurke“ genannt. Richards des Dritten Königin sagt zu einem Gärtner, dessen ganze Schuld nur in einem getreuen Bericht über ihres Herrn Entthronung besteht, und der ein gutherziger Bursche ist, — „Du wenig besser Ding als Erde, Du Wicht!“ Heinrich VIII. spricht von einem „lausigen Diener“, und der Herzog von Suffolk nennt den Seeräuber, welcher im Begriff ist, ihn zu töten, einen „schmutzigen Knecht“, „niedrigen Sklaven“, schilt sein eigenes Schiffsvolk „gemeine, kriechend-verworfene Knechte“ und erklärt:

„Nein, lieber neige sich mein Haupt zum Block,
Eh' diese Knie vor irgend wem sich beugen,
Als vor des Himmels Gott und meinem König;
Und eher mag's auf blut'ger Stange tanzen,
Als stehn entblösst vor dem gemeinen Knecht.“
(Heinrich VI. 2. T.)

Petruchio „reisst Grumio am Ohr“, und Katharina schlägt denselben unglücklichen Diener. Sein Herr gestattet sich Anreden wie „närrischer Sklave“, „Bauernknecht“ und „tölpelhafter Bube“, schreit seinen Dienern zu: „Ab mit den Stiefeln, Ihr Schurken, Schufte!“ und schlägt sie. Er begrüsst einen Schneider mit folgenden Worten:

„O ungeheure Frechheit! — Du lügst, Du Zwirn,
Du Fingerhut, Du Elle,
Dreiviertel-, halbe, Viertelelle, Zoll!
Du Floh! Du Mücke! Winterheimchen Du!
Trotzt mir im eignen Haus' ein Faden Zwirn?
Fort, Lappen Du! Du Ueberrest, Du Zutat!“

Johanna d'Arc spricht selbst von ihrem „verächtlichen Stand“ als Schäferstochter, und nachher, als sie ihren Vater verleugnet, schilt sie ihn „Abgelebter Lump! Gemeiner Wicht!“ (Heinrich VI. I. Akt 1, Sc. 2 und Akt 5, Sc. 4.) Es ist schwer zu glauben, dass Shakespeare seinen Charakteren so oft erlaubt hätte, den geringern Gliedern der Gesellschaft ihre Verachtung zu zeigen, wenn er keine Sympathie für ihre Meinungen gehabt.

Shakespeare gebraucht die gewöhnlichen Leute, welche er auf die Bühne bringt, meistens nur dazu, um Lachen zu erregen (wie z. B. die von Flöhen zerbissenen Kärrner im Hof von Rochester, (Heinrich IV. I. Akt 2, Sc. 1), aber zuweilen sind sie Vagabunden und Narren zugleich. Sie erheitern uns, wenn sie sich hoffnungslos in ihren Reden verwirren (Romeo und Julie Akt 1, Sc. 2), oder wenn Julias Amme diese irrtümlich glauben macht, dass Romeo erschlagen ist, und nicht Tybalt. Aber wenn dieselbe Dame dann, nachdem sie Romeos Geld genommen, die Sache des Grafen Paris befürwortet, — oder wenn am Vorabend von Agincourt uns eine Anzahl feiger englischer Soldaten vorgestellt wird, — oder wenn Coriolanus die Memmenhaftigkeit der römischen Truppen schmäht und sagt, dass alles verloren gewesen wäre ohne „unsere Edeln“, dann sind sie unsrer Verachtung preisgegeben. Julias Amme ist nicht die einzige unzuverlässige Dienerin. Shylocks Diener, Lancelot Gobbo, hilft Jessika, ihren Vater zu betrügen, und Margarethe, Heros Dame, bringt

durch Betrug ihre Herrin in Schande. Olivias Kammermädchen in „Twelfth Night“ ist ehrlich, aber nicht allzu bescheiden in ihrer Sprache. — Dame Quickly in Heinrich IV. kann mit ihr rivalisieren. Peter Daumen verrät selbst seine Feigheit, als er zum Kampf mit seinem Herrn gezwungen wird (Heinrich VI. II. Akt 2, Sc. 3), und „Stephano, ein betrunkener Haushofmeister“, schmückt die Bühne im „Sturm“. — Wir können Shakespeare nicht tadeln, wenn er zur Entwicklung seiner Pläne Halsabschneider und Schurken benutzt, doch möchten wir, dass uns die Spässe der Gefängniswärter, welche Posthumus zum Schaffot führen, und das spasshafte Englisch des Clowns, welcher Kleopatra mit einer Schlange versorgt, erspart blieben. Der Apotheker, welcher in solcher Not ist, dass er Romeo trotz eines drakonischen Gesetzes Gift verkauft, gibt uns ein anderes unschmeichelhaftes Bild eines Handelsmanns. Und wenn Falstaff erklärt: „Ich wollte, ich wäre ein Weber; ich könnte Psalmen singen oder sonst etwas“, dann haben wir darin einen etwas vorzeitigen Spott für die Puritaner, gegen Gewissen und Religion der Mittelklassen. In „Wie es Euch gefällt“ hat Shakespeare beinahe eine ländliche Skizze des Schäferlebens in herkömmlichen Zügen gezeichnet. Wenn es ihm misslang, hatte der Mangel an Ehrfurcht für „Schafzucht“ ebenso viel Schuld daran, als die Unwirklichkeiten der ländlichen Poesie. Rosalinde nennt die schöne Phöbe, ohne jeden Skrupel, widerwärtig, und von ihren Händen sagt sie:

„Ich sah wohl ihre Hand: sie ist wie Leder,
'ne sandsteinfarbne Hand; ich glaubte in der Tat,
Sie hätte ihre alten Handschuh' an,
Doch waren's ihre Hände, — sie hat Hände
Wie eine Bäurin. —"

Niemand, welcher eine hohe Meinung vom Haushalten hat, kann diese Zeilen geschrieben haben. Als Jacques in demselben Stücke das bäurische Liebespaar, Probstein und Käte, sich nähern sieht, ruft er:

„Es gibt sicher eine andere Sündflut,
Und dieses Paar kommt zu der Arche!"

„Hier kommt ein Paar von sehr seltsamen Tieren, welche in allen Sprachen „Narren" genannt werden." (Akt 5, Sc. 4.) Der Clown Probstein spricht davon, die Kuheuter küssen zu wollen, welche sein früheres Liebchen gemolken, und dann heiratet er Kätchen im Wirrwarr einer Possenreisserei. Indessen bleibt Probstein doch einer der wenigen ländlichen Charktere Shakespeares, welche unsere Zuneigung erringen, und zu Zeiten ist er witzig genug, um den ihm von Jacques verliehenen Titel „seltener Bursche" zu verdienen. Gelegentlich macht Shakespeare zur Zielscheibe seiner Scherze auch Personen, welche im Rang über den niedern Klassen stehen. Ich habe jene erwähnt, welche er mit komischen Namen bedenkt. Er gestattet sich Scherze auf Kosten zweier schottischen Offiziere, Jamy und Macmoris, und des ehrlichen Walisers Fluellen (Heinrich V. Akt 3, Sc. 2 usw.) und — — sollen wir den unnachahmlichen Falstaff vergessen? Aber wenn man auch diesen

Ausflügen in etwas vornehmere Kreise (welche durch nationale Vorurteile zu erklären sind) zugibt — bilden sie ernsthafte Ausnahmen der Regel? Und kann Falstaff z. B. als Repräsentant der Aristokratie bezeichnet werden? Da die Königin und ihr Gefolge seine Possen auf der Bühne beobachtete, können wir sicher sein, dass niemals in ihre Köpfe der Gedanke kam, die „Stiche" könnten auf sie und ihresgleichen gemünzt sein.

Das Erscheinen eines Mannes von bescheidener Herkunft auf Shakespeares Bühne, welcher tugendhaft ist, ohne zugleich lächerlich zu wirken, ist ein so seltenes Ereignis, dass es der Mühe wert scheint, die einzelnen Male zu zählen. Dann und wann wird ein Dienstbote oder ein anderer obskurer Charakter als Nebenfigur benutzt, von welcher weder Gutes noch Schlechtes erwartet wird; gewöhnlich jedoch sind sie mehr oder weniger albern dargestellt. Nur in grossen Zwischenräumen begegnen wir Personen aus dieser Klasse, welche zugleich ernst und ehrlich sind. Wie man es wohl erwarten kann, gibt Shakespeare dem Diener öfter die Attribute guter Eigenschaften als andern Mitgliedern der niederen Klassen, weil ein Diener ein Anhängsel des Herrn ist und dessen Tugenden sich in ihm wiederspiegeln. Die beste Eigenschaft, welche Shakespeare einem Diener verleihen kann, ist treue Ergebenheit; in Richard II. (Akt 5, Sc. 3) gibt er uns ein gutes Beispiel davon mit einem Knechte, welcher seinem König treu bleibt, selbst dann noch, als dieser ins Gefängnis geworfen wird. In Cym-

belin werden wir bis zum Ueberdruss mit Loyalität gefüttert. Der König befiehlt, den Pisanio, einen treuen Diener, ohne Grund zu quälen, und dessen Antwort darauf lautet:

> „Herr, Euch gehört mein Leben,
> Ich leg's in Eure Hand."

In König Lear protestiert ein guter Diener wider Regans und Cornwalls Grausamkeiten gegen Gloster und wird für seinen Mut ermordet.

> „Gib mir Dein Schwert, lehnt sich ein Bauer auf?"
> schreit Regan. (Lear, Akt 3, Sc. 7.)

Auch andere Diener zeigen Mitgefühl für den unglücklichen Grafen. — Wir alle erinnern uns auch des Narren, welcher, allein fast, dem König Lear treu blieb, aber er war natürlich — ein Narr.

In „Timon von Athen" haben wir eine ungewöhnlich grosse Zahl guter Diener, aber es ist zweifelhaft, ob Shakespeare das Stück geschrieben hat, und jene Charaktere machen seine Autorschaft noch zweifelhafter. Flaminius, des Timon Diener, weist ein Bestechungsgeschenk zornig zurück (Akt 3, Sc. 1), ein anderer gibt seiner Verachtung für die falschen Freunde seines Herrn Ausdruck (Akt 3, Sc. 3), und, als Timon endlich sein Vermögen einbüsst, und die Freunde ihn verlassen, stehen die Diener zu ihm. „Noch tragen unsere Herzen Timons Livree" (Akt 4, Sc. 2). — Adam, der brave alte Diener in „Wie es Euch gefällt", welcher seinem jungen Herrn Orlando in die Verbannung folgt, ist, wie Lears Narr, ein nennenswertes Beispiel für einen treuergebenen Diener.

„. . . und bis zum letzten Atemzug
Folg ich Euch nach, ergeben ohne Trug.“

Aber Shakespeare sagt ausdrücklich, dass solche Treue höchst ungewöhnlich und eine Reliquie aus guten alten Zeiten ist.

„O, guter Alter, wie so wohl erscheint
In Dir der Treue Dienst der alten Welt,
Da Dienst um Pflicht sich mühte, nicht um Lohn!
Du bist nicht nach der Sitte dieser Zeiten,
Wo niemand müh'n sich will als um Beförderung.“

Ausserhalb der dienenden Klasse finden wir wenige Fälle ehrenhafter Armut in Shakespeare. In demselben Stücke sagt der schon genannte Corin:

„Herr, ich bin ein ehrlicher Tagelöhner; ich verdiene, was ich esse, erwerbe, was ich trage, hasse keinen Menschen, beneide niemandes Glück, freue mich über anderer Leute Wohlergehen, bin zufrieden mit meinem Ungemach, und mein grösster Stolz ist, meine Schafe zu weiden und meine Lämmer saugen zu sehen.“ (Akt 3, Sc. 2.)

— kurz gesagt nach aristokratischer Ansicht ein idealer Proletarier.

Das „Wintermärchen“ kann mit einem ehrlichen Schäfer prahlen (Akt 3, Sc. 2), aber er kommt dem Possenhaften sehr nahe.

„Macbeth“ hat verschiedene bescheidene Brave. Da gibts einen guten alten Mann im zweiten Akt (Sc. 2) und einen treuen Boten im vierten (Sc. 2). Der König Duncan preist einen Soldaten, welcher von Macbeths Siegen berichtet, und gebraucht dabei eine Sprache, welche Shakespeares Kriegsmänner sonst nicht gewohnt sind (Akt. 1 Sc. 2).

In „Antonius und Kleopatra“ machen wir die Bekanntschaft einiger beispiellos braver Soldaten. — Shakespeare legt Heinrich V., wenn dieser die Truppen vor der Schlacht bei Agincourt anredet, schmeichelhafte Worte in den Mund:

„Denn wer sein Blut hier heut mit mir vergiesst,
Der wird mein Bruder, sei er noch so niedrig;
Der heut'ge Tag wird adeln seinen Stand.“
(Akt 4, Sc. 3.)

Bei Harfleur ist er noch liebenswürdiger:

„Ihr auch, wackres Landvolk,
In England gross gewachsen, zeigt uns hier
Die Kraft genoss'ner Nahrung; lasst uns schwören,
Ihr seid der Pflege wert, was ich nicht zweifle:
Denn so gering und schlecht ist Euer Keiner,
Dass er nicht edlen Glanz im Auge trüge.“
(Akt 3, Sc. 1.)

Hoch und niedrig kommen vor der Schlacht immer gut weg.

„O, sonst heisst's: „Tommy tu' dies“
Und Tommy tu' das, und „Tommy geh“,
Doch, wenn die Bande spielt heisst's:
„Danke, Mr. Atkins.“

Ich möchte aus Shakespeares Werken noch einige Beispiele von ernstem, achtbaren Betragen der Personen niederer Klassen anführen, oder von rücksichtsvollem Benehmen Höherer gegen Untergebene, — es ist mir nicht möglich sie zu finden; die magere Liste muss hier enden. Doch kehren wir zu Tommy Atkins zurück. Nach der Schlacht ist er nicht mehr Mr. Atkins. Montjoy, der französische Herold, kommt unter der Friedensfahne

zu dem König von England und bittet um Erlaubnis, die Toten begraben zu dürfen.

„Die Toten zu erspähn und zu begraben,
Die Edlen vom gemeinen Volk zu sondern.
Denn, o des Weh's! viel unsrer Prinzen liegen
Ersäuft und eingeweicht in Söldner-Blut;
So sind auch unsres Trosses Bauernglieder
Geschwemmt in Prinzenblut; und wunde Rosse —"

Mit gleicher Höflichkeit spricht Richard III. bei Bosworth zu seiner Umgebung von seinen Feinden:

„Bedenkt, mit wem Ihr Euch zu messen habt:
Ein Haufe Vagabunden, Schelme, Strolche,
Bretagner Abschaum, niedere Bauernknechte."
(Akt 5, Sc. 3.)

Aber Shakespeare beschränkt solche Aussprüche nicht auf Armeen. Da er eine sehr geringe Meinung von den niederen Klassen, Mann für Mann, hat, denkt er sie sich in Massen noch schlimmer, und eine Menge von einfachen Arbeitern kommt bei ihm am schlechtesten weg. — Puck nennt sie „ein Haufen Bauernlümmel", und wieder:

„Ein Haufen Flicken, rohe Kerls,
Handwerker aus Athen —"

Zettel, der Leiter, ist nach Oberon ein „verhasster Narr", und Puck spricht von dem „albernsten Dickhäuter der dummen Sorte".

Zettels Ratschläge für seine Mitspieler enthalten eine ganze Sammlung von Liebenswürdigkeiten:

„Auf allen Fall lasst Thispe reine Wäsche anziehn, und lasst den, der den Löwen macht, seine Nägel nicht verschneiden, denn sie sollen heraushängen als des Löwen

Klauen. Und allerliebste Acteurs, esst keine Zwiebeln, keinen Knoblauch, denn wir sollen süssen Odem von uns geben, und ich zweifle nicht, sie werden sagen: Es ist eine sehr süsse Komödie.“ (Sommernachtstr. Akt 4, Sc. 2.)

Die Sache von dem Atem der Armen wirkt erdrückend auf Shakespeare und seine Charaktere. Kleopatra schaudert bei dem Gedanken, dass

„Mit schmutz'gem Schurzfell,
Handwerkervolk Mass und Hammer hebt
Uns hoch empor zur Schau; ihr trüber Hauch,
Widrig von grober Speis', umringt uns dampfend
Und zwingt zu atmen ihren Dunst.“
(Antonius und Kleopotra. Akt 5, Sc. 2.)

Bei Coriolanus ist der Geruchssinn besonders entwickelt. Er spricht von „stinkendem Atem“ des Volkes (Akt 2, Sc. 1), an anderer Stelle:

„Gemeines Hundepack! des Hauch ich hasse,
Wie fauler Sümpfe Dunst, des Gunst mir teuer,
Wie unbegrabener Männer totes Aas.
Das mir die Luft vergift't. —“

und fährt fort, sie wegen ihrer Feigheit zu schmähen (Akt 3, Sc. 3). Sie sind eine „launische, stinkende Menge“ (Akt 3, Sc. 1). — Sein Freund Menenius ist ebenso freundlich gegen seine Mitbürger. „Ihr seid es,“ sagte er,

„— Ja, Ihr seid's,
Die uns're Luft verpestet, als Ihr warft
Die schweiss'gen Mützen in die Höh' und schriet:
Verbannt sei Coriolan.“ (Akt 4, Sc. 6.)

Und er lacht über die Schurzfellmänner des Cominius und ihren Knoblauchatem. (Akt 4,

Sc. 6.) Als von Coriolan verlangt wird, zu dem Volk zu reden, antwortet er:

„Bitte sie, ihre Gesichter zu waschen und ihre Zähne rein zu halten.“ (Akt 3, Sc. 7.)

Nach Shakespeare muss das römische Volk sich in den Jahrhunderten zwischen Coriolan und Cäsar in der Reinlichkeit nicht gebessert haben. Casca gibt eine lebendige Schilderung von dem Anbieten der Krone und Cäsars Weigerung, sie anzunehmen. „Und als er sie zurückwies, schrie der Pöbel und klatschte mit den rissigen Händen; sie warfen ihre schweissigen Nachtmützen in die Luft und gaben so viel stinkigen Atem von sich, weil Cäsar die Krone zurückwies, dass Cäsar entsetzt war und ohnmächtig hinfiel. Und was mich betrifft — ich durfte nicht lachen, aus Furcht, die schlechte Luft einzuatmen, wenn ich die Lippen öffnete.“ Und er nennt das Volk „Tagediebe“. (Julius Cäsar, Akt 1, Sc. 2.) — Coriolan ist eine Fundgrube für Beleidigungen gegen das Volk, und es wird langweilig, sie alle zu erwähnen. Der Held nennt es das „Tier mit vielen Köpfen (Akt 4, Sc. 3), und dann wieder sagt Marcius:

„Ein gutes Wort Dir geben, hiesse schmeicheln
Jenseit des Abscheus. Was verlangt Ihr, Hunde?
Die Krieg nicht wollt, noch Frieden; jener schreckt Euch,
Und dieser macht Euch frech. Wer Euch vertraut,
Find't Euch als Hasen, wo er Löwen hofft,
Wo Füchse, Gäns'. Ihr seid nicht sichrer, nein!
Als glühende Feuerkohlen auf dem Eis,
Schnee in der Sonne. Eure Tugend ist
Den adeln, den Verbrechen niedertreten;

Dem Recht zu fluchen, das ihn schlägt. Wer Grösse
Verdient, verdient auch Euren Hass; und Eure Neigung
Ist eines Kranken Gier, der heftig wünscht,
Was nur sein Uebel mehrt. Wer sich verlässt
Auf Eure Gunst, der schwimmt mit blei'rnen Flossen
Und haut mit Binsen Eichen nieder. Hängt Euch!
Euch trau'n?
Ein Augenblick, so ändert Ihr den Sinn
Und nennt den edel, den Ihr eben hasstet,
Den schlecht, den erst Ihr kröntet."

Volumnia ist gleicher Meinung. Sie nennt das Volk „Tölpel". Sie spricht zu Junius Brutus, dem Volkstribunen:

„Ihr hetztet auf den Pöbel:
Katzen, die seinen Wert begreifen können,
Wie die Mysterien ich, die nicht der Himmel
Der Erd' enthüllen will." (Akt 4, Sc. 2.)

In demselben Schauspiel spricht Cominius von „einfältigen Tribunen" und „stinkigem Volk." (Akt 1, Sc. 9.) Menenius sagt „Plebejervieh" (Akt 2, Sc. 1), erinnert an das „verdoppelte Gezücht" und spricht zu der Menge:

„Rom und seine Ratten sind in der Schlacht."
(Akt 1, Sc. 1.)

Der Dramatiker lässt den Pöbel vor Coriolan kriechen. Wenn er erscheint, ist die Bühnenweisung, dass die „Bürger sich fortstehlen." (Akt 1, Sc. 1.)

So wankelmütig das römische Volk zur Zeit Coriolans ist, ist es auch zu Cäsars Zeiten. Brutus und Antonius lenken es leicht für und gegen Cäsars Mörder;

Erster Bürger. Der Cäsar war ein Tyrann.
Dritter Bürger. Ja, das ist sicher;
Es ist ein Glück für uns, dass Rom ihn los ward.

Dann nach der Beschreibung des Mordes:

Erster Bürger. O kläglich Schauspiel!
Zweiter Bürger. O edler Cäsar!
Dritter Bürger. O jammervoller Tag!
Vierter Bürger. O Buben und Verräter!
Erster Bürger. O blut'ger Anblick!
Zweiter Bürger. Wir wollen Rache, Rache! Auf und sucht!
Sengt! brennt! schlagt! mordet! lasst nicht einen leben!
(Akt 3, Sc. 2.)

Der Tribun Marcellus wirft ihnen vor, Pompejus vergessen zu haben, und nennt sie: „Ihr Böck', Ihr Steine, schlimmer als gefühllos!" Er überredet sie, dem Cäsar nicht zu schmeicheln, und als sie ihn verlassen haben, richtet er die Frage an seinen Mittribunen Flavius:

„Sieh, wie die Schlacken ihres Innern schmelzen."
(Akt 1, Sc. 1.)

Auch Flavius behandelt sie mit spärlicher Höflichkeit:

„Und legt Ihr nun die Feierkleider an?
Und spart Ihr nun Euch einen Festtag aus?
Und streut Ihr nun ihm Blumen auf den Weg,
Der siegprangt über des Pompejus Blut?
Hinweg!" (Akt 1, Sc. 1.)

Das Volk ist in England gerade so wankelmütig wie in Rom — Shakespeare will das uns glauben machen. Der Erzbischof von York, welcher die Streitsache Richards II. gegen Heinrich IV. verficht, spricht also:

„Es krankt der Staat an seiner eignen Wahl,
Die gier'ge Liebe hat sich überfüllt.
Ein schwindlicht und unzuverlässig Haus
Hat der, so auf das Herz des Volkes baut.
O blöde Menge! mit wie lautem Jubel
Drang nicht dein Segnen Bolingbrokes zum Himmel,
Eh' du, wozu du wolltest, ihn gemacht!
Und da er nun nach deiner Lust bereitet,
Bist du so satt ihn, viehischer Verschlinger,
Dass du ihn auszuspein dich selber reizest.
Ganz so, du Hund von Volk, entludest du
Die Schlemmer-Brust vom königlichen Richard;
Nun möchtest du dein Weggebrochnes fressen
Und heulst darnach."

(Heinrich IV. II, Akt 1, Sc. 3.)

Gloster spricht in Heinrich VI. (II. Akt 2, Sc. 4) von der Unbeständigkeit der Menge. Er sagt, an seine abwesende Gemahlin denkend:

„Herz-Lore! schlecht erträgt Dein edler Mut
Verworfnes Volk, das ins Gesicht Dir gafft,
Mit häm'schen Blicken lachend Deiner Schmach,
Das sonst den stolzen Wagenrädern folgte,
Wenn im Triumph Du durch die Strassen fuhrst."

Als sie in ihrem Jammer auf die Scene kommt, sagt sie zu ihm:

„Sieh, wie sie gaffen!
Sieh, wie das dumme Volk mit Fingern weist,
Mit Köpfen nickt und Augen auf Dich wirft!
Ach, Gloster, birg Dich den gehäss'gen Blicken."

Und sie nennt die Menge „Gesindel", eine Bezeichnung, welche ebenfalls in „Hamlet" benutzt wird (Akt 4, Sc. 5). Im dritten Teil von Heinrich VI. schreit Clifford, im Sterben auf dem Schlachtfelde, wo er für König Heinrich gefochten;

„Wie Sommerfliegen schwärmt gemeines Volk,
Und wohin fliegen Mücken als zur Sonne?
Und welche scheint jetzt, als die Heinrichs Feind?“
(Akt 2, Sc. 6.)

Und Heinrich selbst äussert im Gespräch mit den Hütern, welche ihn im Namen Eduards IV. eingekerkert haben:

„Ach, töricht Volk! Ihr wisst nicht, was Ihr schwört.
Seht, wie ich diese Feder von mir blase,
Und wie die Luft zu mir zurück sie bläst,
Die, wenn ich blase, meinem Hauch gehorcht
Und einem andern nachgibt, wenn er bläst,
Vom stärkern Windstoss immerfort regiert:
So leichten Sinns seid Ihr geringen Leute.“
(Akt 3, Sc. 1.)

Suffolk spricht im ersten Teil derselben Trilogie (Akt 5, Sc. 5) von „wertlosen Bauern“, womit er vielleicht „besitzlose Landleute“ meint, und als Salisbury kommt, um ihm die Forderungen des Volks zu überbringen, nennt er ihn:

„Abgesandter einer Rotte
Von Kesselflickern an den König.“
(P. II. Akt 3, Sc. 2.)

und meint ironisch:

„Sehr glaublich, dass das Volk, ein roher Haufe,
Solch' eine Botschaft seinem König schickt.“

Kardinal Beaufort erwähnt die „rohen Kerls von Irland“, und in demselben Stücke macht die Menge sich selbst lächerlich, als sie „Ein Wunder!“ ausruft, wenn der betrügerische Bettler Simpcox, welcher vorgegeben hat, lahm und blind zu sein, über einen Stuhl springt, um der Peitsche zu entgehen (Akt 2,

Sc. 1). Königin Margarethe empfängt Bittsteller mit den Worten: „Fort, Ihr Hallunken!“ (Akt 1, Sc. 3), und von andern schmeichelhaften Bemerkungen, welche hie und da an Personen niederer Klassen gerichtet werden, wollen wir die Ausdrücke: „Ihr Schufte“, „Ihr rohen Sklaven“ zitieren — ein Türhüter gebraucht sie in Heinrich VIII. dem Volke gegenüber, dann noch „Faule Schlingel“, mit welchen der Lord Kämmerer die Türhüter bedenkt, weil diese den Pöbelhaufen eingelassen haben (Akt 5, Sc. 3). Hubert beschenkt uns in „König Johann“ mit einer ungeschminkten Darstellung des gemeinen Volkes, als es die Nachricht von dem Tode des Prinzen Arthur erhält:

„Ich sah 'nen Schmied mit seinem Hammer so,
Indes sein Eisen auf dem Amboss kühlte,
Mit offnem Mund verschlingen den Bericht
Von einem Schneider, der mit Scher' und Mass
In Händen, auf Pantoffeln, so die Eil'
Verkehrt geworfen an die falschen Füsse,
Erzählte, dass ein grosses Heer Franzosen
Schlagfertig schon gelagert steh' in Kent,
Ein andrer hag'rer, schmutz'ger Handwerksmann
Fällt ihm ins Wort und spricht von Arthurs Tod.“
(Akt 4, Sc. 2.)

Macbeth forscht die Mörder aus, welche er beschäftigen will. Als sie zu ihm sagen: „Wir sind Männer, mein Lehnsherr,“ gibt er zur Antwort:

„Ja, im Verzeichnis lauft Ihr mit als Männer,
Wie Jagd- und Windhund, Blendling, Wachtelhund,
Spitz, Pudel, Schäferhund und Halbwolf, alle
Der Name Hund benennt.“
(Akt 3, Sc. 1.)

Wenn Coriolanus uns als Muster vornehmen Betragens gegen das Volk vorgestellt wird, so verdammt Richard II. das höfliche Benehmen des zukünftigen Heinrich IV. auf seinem Wege in die Verbannung. Er sagt:

„Wir selbst und Bushy, Bagot hier und Green,
Sahn sein Bewerben beim geringen Volk,
Wie er sich wollt' in ihre Herzen tauchen
Mit traulicher, demüt'ger Höflichkeit;
Was für Verehrung er an Knechte wegwarf,
Handwerker mit des Lächelns Kunst gewinnend
Und ruhigem Ertragen seines Loses,
Als wollt' er ihre Neigung mit verbannen.
Vor einem Austerweib zieht er die Mütze,
Ein Paar Karrnzieher grüssten: „Gott geleit' Euch!"
Und ihnen ward des schmeid'gen Knies Tribut,
Nebst: „Dank, Landsleute! meine güt'gen Freunde!" "
(Richard II. Akt 2, Sc. 1.)

Der König von Frankreich rühmt in „Ende gut, Alles gut" Bertram gegenüber die Beziehungen seines verstorbenen Vaters mit unter ihm Stehenden:

„Geringere
Behandelt er als Wesen andrer Art;
Beugt' ihrer Niedrigkeit den hohen Wipfel,
Dass sie sich stolz durch seine Demut fühlten,
Wie er herabstieg in ihr armes Lob.
Solch Vorbild mangelt diesen jüngern Zeiten."
(Akt 1, Sc. 2.)

Shakespeare hegt keine Neigung für diese „jüngere Zeit" mit ihren sich mehrenden demokratischen Einflüssen. Da er die Massen verachtete, hatte er keine Sympathie mit der Idee, ihre Stellung zu verbessern oder ihre Macht zu vergrössern. Er nahm

die Zeichen der Zeit als Vorbedeutung, ebenso wie sein Held Hamlet: „Bei Gott, Horatio, es ist mir in den letzten drei Jahren aufgefallen: unsere Zeit ist so überbildet, dass der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt und ihm die Frostbeulen aufreisst.“ Es kann, nach Shakespeare, leicht zu viel Freiheit geben, „Zu viel Freiheit, mein Lucio, Freiheit“ (Mass für Mass, Akt 1, Sc. 3), aber der Gedanke an zu viel Machtvollkommenheit ist ihm fremd. Claudio singt, selbst in der Gefangenschaft, ihr Lob:

„Ja, so kann dieser Halbgott Majestät
Uns nach Gewicht die Sünde zahlen lassen.
Des Himmels Wort: wen ich erwähl', erwähl' ich,
Wen nicht, verstoss' ich . . . . und doch stets gerecht!“

Ulysses hält in „Troilus und Cressida“ eine lange Lobrede auf Autorität, Rang und Stand, welche als Shakespeares Glaubensbekenntnis gelten kann:

„Wenn sich Abstufung verlarvt,
Scheint auch der Schlechtste in der Maske edel.
Der Himmel selbst, Planeten und dies Zentrum
Reih'n sich nach Abstand, Rang und Würdigkeit,
Beziehung, Jahreszeit, Form, Verhältnis, Lauf,
Amt und Gewohnheit in der Ordnung Folge,
Und deshalb thront der majestät'sche Sol
Als Hauptplanet in höchster Herrlichkeit
Vor allen andern; sein heilkräftig Auge
Verbessert den Aspect bösart'ger Sterne
Und schiesst, wie Königs Machtwort unumschränkt,
Auf Gut und Böses, doch wenn die Planeten
In schlimmer Mischung irren ohne Regel,
Welch Schrecknis! Welche Plag' und Meuterei!
Welch Stürmen auf der See! Wie bebt die Erde!

Wie rast der Wind! Furcht, Umsturz, Graun und Zwiespalt
Reisst nieder, wühlt, zerschmettert und entwurzelt
Die Eintracht und vermählte Ruh' der Staaten
Ganz aus den Fugen! O, wenn Abstufung,
Die Leiter aller hohen Pläne, schwankt,
Erkrankt die Ausführung. Wie könnten Gilden,
Würden der Schule, Brüderschaft in Städten,
Friedsamer Handelsbund getrennter Ufer,
Der Vorrang und das Recht der Erstgeburt,
Ehrfurcht vor Alter, Zepter, Kron' und Lorbeer
Ihr ewig Recht ohn' Abstufung behaupten?
Tilg' Abstufung, verstimme diese Saite
Und höre dann den Missklang! Alles träf'
In offnem Widerstand. Empört dem Ufer
Erschwöllen die Gewässer übers Land,
Dass sich in Schlamm die feste Erde löste;
Macht würde der Tyrann der blöden Schwäche,
Der rohe Sohn schlüg' seinen Vater tot;
Kraft hiesse Recht; nein Recht und Unrecht, deren
Endlosen Streit Gerechtigkeit vermittelt,
Verlören wie Gerechtigkeit den Namen.
Dann löst sich alles auf nur in Gewalt,
Gewalt in Willkür, Willkür in Begier,
Und die Begier, ein allgemeiner Wolf,
Zwiefältig stark durch Willkür und Gewalt,
Muss dann die Welt als Beute an sich reissen
Und sich zuletzt verschlingen. Grosser König,
Dies Chaos, ist erst Abstufung erstickt,
Folgt ihrem Mord —
Und dies Nichtachten jeder Abstufung
Geht rückwärts einen Schritt, indem 's hinauf
Zu klimmen strebt. Des Oberfeldherrn spottet
Der unter ihm zunächst; den höhnt der Zweite,
Den Nächsten dann sein Untrer; nach dem Beispiel
Des ersten Schritts, der seinem Obern trotzt,
Wird jeder folgende zum neid'schen Fieber
Kraftloser bleicher Nebenbuhlerschaft,

Und solch ein Fieber ist's, das Troja schirmt,
Nicht eigne Stärke."

In der ganzen Apostrophe findet sich kein Fingerzeig für die schwierige Entscheidung, wer Sonne sein soll, und wer Trabant, und auch keiner für die Tatsache, dass die Staatsverhältnisse, zu Shakespeares Zeit jedenfalls, nur von der Macht gehalten wurden, für welche Ulysses eintritt. In einer anderen Scene desselben Stückes erregt sich der verschlagene Ithaker noch einmal leidenschaftlich für die Autorität und preist die patriarchalische, allmächtige, allwissende Staatsmacht in überschwenglicher Weise.

„Die Weisheit einer klug wachsamen Staatskunst
Kennt jedes Korn beinah von Plutus' Gold;
Ergründet unerforschte Tiefen; sitzt
Zu Rat mit dem Gedanken, ja wie Götter fast
Schaut sie in seiner stummen Wieg' ihn schleierlos."

Der Staat, welchen Ulysses meint, ist selbstverständlich ein monarchischer Staat, und schon der Gedanke an Demokratie ist für Shakespeare abscheulich. Coriolan enthüllt seine, Shakespeares, Gesinnung, als er zu dem Volke spricht:

„Nun was gibt's? dass allerorten Ihr in unserer Stadt
Schreit gegen den Senat, der doch allein
Zunächst den Göttern Euch in Furcht erhielt,
Ihr frässt einander sonst."

Das Volk soll keine Stimme bei der Regierung haben.

„Die Doppelherrschaft,
Wo dieser Teil mit Grund verachtet, jener
Ohn' Grund sich überhebt; wo Adel, Rang und Weisheit
Nichts kann beschliessen ohne ja und nein

Des grossen Unverstandes — muss verdrängen,
Was wahrhaft nötig ist, um Raum zu geben
Unhaltbar Schlechtem — hemmt man so den Zweck,
Folgt nun, es kann zweckmässig nichts geschehn —
Darum beschwör' ich Euch!
Ihr, die Ihr wen'ger zaghaft seid als weise;
Die Ihr mehr liebt des Staates festen Grund
Als Aenderung scheut, die höher stets geachtet
Ein edles Leben als ein langes; die
Preisgeben wollt gewagter Kur den Leib,
Lieber als sicherm Tod. — Mit eins reisst aus
Die vielgespaltene Zung', lasst sie nicht lecken
Dies Süss, was ihnen Gift ist."

(Akt 3, Sc. 1.)

„Das ist nur ein Komplott und abgekartet,
Zwang anzutun dem Willen der Patrizier.
Duldet's — und lebt mit Volk, das nicht kann herrschen
Und nicht beherrscht sein." (Ebenda.)

Junius Brutus versucht vergebens mit ihm zu verhandeln — Coriolan hat keine Geduld mit „der Gründlinge Triton", schon die Tatsache, dass es „Volkstribunen" gibt, empört ihn.

„Fünf Tribunen,
Um ihre Pöbelweisheit zu vertreten,
Aus eigner Wahl: Der ein' ist Junius Brutus,
Sicinius und — was weiss ich — Tod und Pest!
Die Lumpen sollten eh' die Stadt abdecken,
Als mich so weit zu bringen. Nächstens nun
Gewinnen sie noch mehr und finden Grösseres,
Dran sich ihr Meuterscharfsinn übt."

(Akt 1, Sc. 1.)

Und wieder:

„Das niedere Volk, — verdammt! für sie Tribunen! —

(Akt 1, Sc. 6.)

Shakespeare entnahm das Material für „Coriolan" aus den Lebensbeschreibungen Plutarchs, und es ist bezeichnend, dass er von der Liste der Edlen den hervorragendsten Gegner der bürgerlichen Gesellschaft, welchen Rom besass, auswählte. Er stellt ihn, soweit es ihm möglich, als Helden dar und wirbt für ihn vom Anfang bis zum Ende um unsere Sympathie. Als Menenius von ihm sagt:

„Sein Sinn ist viel zu edel für die Welt."
(Akt. 3, Sc. 1.),

spricht er augenscheinlich die Ansicht des Autors aus. Plutarchs Behandlung des Coriolan ist eine völlig verschiedene. Er hebt seine edlen Eigenschaften hervor, zögert jedoch nicht, von seinem „hochmütigen Temperament und seiner Gewalttätigkeit" zu sprechen, welche in einer Republik viel zu hochfahrend vorging. „Es gibt," setzt er hinzu, „keinen bessern Vorteil für eine liberale Erziehung, als unsere Natur durch Vernunft und Gehorsam zu sänftigen und zu glätten." Auch unterrichtet er uns, dass Coriolan seiner unbändigen Leidenschaft die Zügel schiessen liess, weil er das für gross und erhaben hielt, und dass ihm „die nötige Mischung von Ernst und Milde fehlte, welche die hauptsächlichste politische Tugend, die Frucht von Vernunft und Erziehung ist". — „Niemals kam ihm der Gedanke, dass seine Halsstarrigkeit eher die Folge von Schwachheit und Verweichlichung eines ungezügelten Gemüts war, dessen Leidenschaften wie Stürme ausbrechen." Augenscheinlich dachte auch Shakespeare nicht daran, obgleich er

die weisen Beobachtungen Plutarchs vor sich hatte. Es ist ein Jammer, dass der grosse Dramatiker aus Plutarchs Werken nicht einen Helden wählte, der auf der Seite des Volkes stand, einen Agis oder Cleomenes, oder noch besser einen der Gracchen. Welch eine Tragödie hätte er auf das Leben des Tiberius gründen können, dieses Freundes des Volkes und Märtyrers seiner Sache. Aber der Geist, welcher Schiller trieb, „Wilhelm Tell“ zum Helden zu wählen, war dem Herzen Shakespeares fremd, und seine Eingebungen hätten dort keinen Einlass gefunden.

Noch bezeichnender ist die Behandlung, welche der Schöpfer Coriolans der englischen Geschichte zu teil werden lässt. Ausser zweien sind alle seine historischen Dramen dem Kriege der „Rosen“ und den gelegentlichen Siegen über Frankreichs Krone gewidmet. Die Ursache dieser langen Kämpfe, welche für Shakespeare so anziehend sind, hat dieselbe Erhabenheit, welche die Familienintriguen der Hohen Pforte auszeichnet, und Shakespeare benutzt die Geschichte seines Landes lediglich zu einer Schaustellung seiner kämpfenden Könige und ihres Trosses. Wenn er dem Volke zu erscheinen gestattet, wie bei Cades Rebellion, zu welcher Shakespeare die Charaktere des Aufstandes unter Wat Tyler benutzte, werden sie zu Possenreissern gemacht. Zwei aus der Volksgesellschaft sprechen also:

John Holland: Soviel ist sicher, mit dem lustigen Leben ist es alle geworden in England, seitdem die Edelleute aufgekommen sind.

George Bevis. Erbärmliche Zeiten! Tugend wird an Handwerksleuten für nichts estimiert.

John. Der Adel hälts für Schande, ein Schurzfell zu tragen.

Als Jack Cade, alias Wat Tyler, auf die Scene kommt, zeigt er sich als Prahler und Narr. Er sagt:

Seid also brav, denn Euer Anführer ist brav und gelobt Euch Abstellung der Missbräuche. Sieben Sechser-Brote sollen künftig in England für einen Groschen verkauft werden; die dreireifige Kanne soll zehn Reifen halten, und ich will es für ein Hauptverbrechen erklären, Dünnbier zu trinken. Das ganze Reich sollen Alle in gemein haben; in Cheapside geht euch mein Klepper auf die Weide. Und wenn ich König bin — wie ich es denn bald sein werde —

Alle. Gott erhalte Eure Majestät!

Cade. Ich danke Euch, lieben Leute! — so soll es kein Geld mehr geben; alle sollen auf meine Rechnung essen und trinken, ich will sie alle in eine Livrei kleiden, damit sie sich als Brüder vertragen und mich als ihren Herrn ehren.

(Heinrich VI. II, Akt 4, Sc. 2.)

Die Menge will den Schreiber Cashains töten, weil er lesen, schreiben und rechnen kann. (Cade: „O abscheulich!") — Sir Humphrey Stafford nennt sie:

„Rebellisch Pack, der Kot und Abschaum Kents,
Zum Galgen reif! legt die Waffen nieder!"

Clifford gelingt es leicht, die Feindseligkeit der Menge gegen Frankreich zu wenden, und Cade ruft trostlos: „Ward je eine Feder so leicht hin und hergeblasen, wie dieser Haufen?" (Akt 4, Sc. 8.)

In der Bühnenweisung dieser Scene zeigt Shakespeare seine eigene Gesinnung über die Menge,

wenn er schreibt: „Cade und sein „Gesindel“ tritt ein.“ — Vergebens sucht man hier, ebenso wie in römischen Stücken eine Andeutung, dass arme Leute zuweilen ungerechterweise unter Mangel und Hunger leiden, dass sie gelegentlich gerechte Klage führen, und dass ihre Anstrengungen diese anzubringen nichts weniger als lächerlich, sondern die ernstesten Tatsachen der Geschichte sind, neben denen die Bestrebungen der Könige und ihrer Höflinge in Unbedeutendheit versinken.

Einer der populärsten Gesänge während Tylers Aufstands war das bekannte Lied:

„Als Adam grub und Eva spann,
Wo war denn da der Edelmann?“

Shakespeare deutet im Hamlet darauf hin, wenn die Totengräber sprechen:

Erster Totengräber. Komm, den Spaten her! Es gibt keine so alten Edelleute als Gärtner, Grabenmacher und Totengräber: sie pflanzen Adams Profession fort.

Zweiter Totengräber. War der ein Edelmann?

Erster Totengräber. Er war der erste, der je armiert war.

Zweiter Totengräber. Ei, was wollt' er!

Erster Totengräber. Was? bist ein Heide? Wie legst Du die Schrift aus? Die Schrift sagt: Adam grub. Konnte er ohne Arme graben? Ich will Dir noch eine andre Frage vorlegen: wenn Du mir nicht gehörig antwortest, so bekenne —“ (Akt 5, Sc. 1.)

Dass Shakespeares Karikatur der Tylerschen Rebellion ein deutliches Zeichen seiner Ansicht über Volksaufstände ist, beweisen die Bemerkungen, welche Westmoreland dem Erzbischof von York gegenüber macht. (Heinrich IV. II, Akt 4, Sc. 1.)

Er sagt:

> „Käme Rebellion,
> Sich selber gleich, in niedern schnöden Haufen,
> Von blut'ger Jugend angeführt, mit Lumpen
> Verbrämt, von Bettelbuben unterstützt:
> Ich sag', erschien' verdammter Aufruhr so
> In angeborner, eigenster Gestalt,
> So wäret Ihr nicht hier, ehrwürd'ger Vater.
> Noch diese edlen Lords, die ekle Bildung
> Der blutigen Empörung zu bekleiden
> Mit Euren Ehren."

erste und das letzte von Shakespeares englischen historischen Dramen, König Johann und Heinrich VIII., liegen ausserhalb der Grenzen der Bürgerkriege, und jedes spielt in einer für die Annalen der englischen Freiheitsgeschichte hochbedeutenden Periode, eine Tatsache, welche Shakespeare vollständig ignoriert. Johann wird als König von zwei Missgeschicken getroffen — einmal demütigen ihn seine Barone, das andere Mal der Papst. Das erste Ereignis, die Erzwingung der Magna Charta überschlägt Shakespeare. Die zweite Demütigung zu übergehen, hätte man der nationalen Eitelkeit vergeben können, aber nein! Sie war ein Triumph der Autorität; deshalb musste Shakespeare sie zur Erbauung seiner Hörer verzeichnen. Wir sehen den König auf der Bühne, wie er demütig die Krone von dem päpstlichen Legaten zurückempfängt. (Akt 5, Sc. 1.)

Unter der Regierung Heinrich VIII. wurde England vom römischen Joche befreit. Nun hätte Shakes-

peare in dem mit dieses Königs Namen genannten Drama die Johann aufgezwungenen Unwürdigkeiten ausgleichen können, doch jetzt schweigt er. Gegen die Autorität darf kein Wort laut werden, und den Höhepunkt des Stückes bildet die mit Pomp und Glanz gefeierte Taufe des Kindes Elisabeth! Das ist Shakespeares Auffassung der Geschichte! Wer könnte beim Lesen dieser englisch-historischen Stücke ahnen, dass gerade während der Periode, die sie decken, die Freiheit Englands wuchs, Gerechtigkeit und Menschenrechte sich Geltung verschafften, und der Despotismus allmählich gebändigt und begrenzt ward? Es war damals die grosse Ruhmeszeit der englischen Geschichte, welche sich in Runnymede entwickelte, in Wyclif und John Ball und Wat Tyler wiederspiegelte und hell in die Geburt der nationalen Kirche unter dem achten Heinrich hineinleuchtete. Als Shakespeare schrieb, ward ein neuer gefährlicher Aufstand geplant, als er starb, war Oliver Cromwell schon siebzehn Jahre alt, und John Hampden zweiundzwanzig. Hampdens Geist war der englische Geist — der Geist, welcher die angelsächsische Rasse vor andern auszeichnet. Hampden und Shakespeare waren Zeitgenossen, und doch ist in den englisch-historischen Stücken keine Spur von Hampdens Geist zu entdecken, dafür wird keine Gelegenheit unbenutzt gelassen, seine Kundgebungen zu verwischen oder zu verzerren. Unter allen Shakespeareschen Charakteren finden wir nur in Brutus und seinen Verschwörungsgenossen eine leichte Beachtung der Freiheit, und selbst da macht Shakes-

peare den gewöhnlichen, vielleicht in jener Zeit unvermeidlichen Missgriff, die echt demokratischen Neigungen des Julius Cäsar und die Unpopularität des gelungenen Komplotts gegen ihn zu übersehen. Es ist zu allen Zeiten für edle Gemüter ein Zeitvertreib gewesen, die Schilderung eines vollkommenen Gesellschaftsstaats zu versuchen. Vierzig Jahre vor Shakespeares Geburt veröffentlichte Sir Thomas More sein „Utopia" für die Welt, Bacon beabsichtigte dasselbe mit der „New Atlantis", vollendete aber niemals sein Werk, während Sir Philip Sidney uns seinen Traum in „Arcadia" gibt. Montaigne macht einen ähnlichen Versuch, und wir wollen von Florios Uebersetzung (1603 veröffentlicht) den folgenden Satz wiederholen. (Montaignes Essays. Buch I, Kap. 30):

„Es ist eine Nation," so würde ich Plato antworten, „welche keine Art Handel treibt, keine Kenntnis von Literatur, keinen Verstand von Zahlen, keinen Namen für Obrigkeit oder politische Macht hat — keinen für Dienstbarkeit, für Reiche oder Arme, keine Kontrakte, keine Erbschaften, keine Zinsen, keine Beschäftigung, ausser nutzloser, keine Achtung für Verwandtschaft, ausser der gewöhnlichen, keine Kleidung, als die natürliche, kein Düngen des Feldes, keinen Verbrauch von Wein, Korn oder Metall. Die Worte, welche Lügen, Falschheit, Verrat, Heuchelei, Habsucht, Neid, Verleumdung und Verzeihung bezeichnen, werden nie gehört."

Wir können leicht folgern, dass Shakespeare für diese etwas überschwengliche Beschreibung einer

glücklichen Nation keine Sympathie zu finden vermochte, er bemüht sich, sie zu verzerren. Im „Sturm“ lässt er Gonzalo, den edelsten Charakter im Stücke, vor dem unvermeidlichen Könige folgende Sprache führen (Shakespeare kann sich selbst eine öde Insel nicht ohne König vorstellen):

Gonzalo. Hätt' ich, mein Fürst, die Pflanzung dieser Insel,
Ich wirkte im gemeinen Wesen alles
Durchs Gegenteil: denn keine Art von Handel
Erlaubt' ich, keinen Namen eines Amts;
Gelahrtheit sollte man nicht kennen; Reichtum,
Dienst, Armut gäb's nicht; von Vertrag und Erbschaft,
Verzäunung, Landmark, Feld- und Weinbau nichts;
Auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Oel, Metall,
Kein Handwerk; alle Männer müssig, alle;
Die Weiber auch; doch völlig rein und schuldlos;
Kein Regiment —

Sebastian. Und doch wollte er König sein.

Ant. Das Ende seines gemeinen Wesens vergisst den Anfang.

Gonzalo: Gemeinsam allen sollte die Natur
Frucht bringen ohne Müh' und Schweiss; Verrat, Betrug,
Schwert, Speer, Geschütz, Notwendigkeit der Waffen
Gäb's nicht bei mir; die Erde brächt' hervor
Jedes nach seiner Art in Hüll' und Fülle,
Mein schuldlos Volk zu nähren.

Sebastian. Keine Heiraten zwischen seinen Untertanen?

Antonio. Nichts dergleichen, Freund: alle los und ledig, Huren und Taugenichtse.

Gonzalo. So ungemein wollt' ich regieren, Herr,
Dass es die goldne Zeit verdunkeln sollte.

Sebastian. Gott erhalte Seine Majestät!

Antonio. Lang lebe Gonzalo!

Gonzalo. Und, ihr versteht mich, Herr —

Al. Ich bitt' Dich, schweig! Du sprichst von Nichts zu mir.

Gonzalo. Das glaube ich Euer Hoheit gern; und ich tat es, um diesen Herrn Gelegenheit zu machen, die so reiz-

bare, bewegliche Lungen haben, dass sie immer über nichts zu lachen pflegen.

Antonio. Wir lachten über Euch.

Gonzalo. Der ich in dieser Art von lustigen Possen gegen Euch nichts bin; Ihr mögt daher fortfahren und ferner über nichts lachen."

(Der Sturm. Akt 2, Sc. 1.)

Dass die Dinge in der besten aller möglichen Welten nicht immer vollkommen sind, kann man aus den weisen Bemerkungen schliessen, mit welchen die Fischer in Pericles, Prinz von Tyrus, die Scene beleben. Sie vergleichen Gutsherren mit Walfischen, welche alles verschlingen, und bitten, dass das Land von diesen „Drohnen, welche die Bienen ihres Honigs berauben", gereinigt werde; und Pericles, weit entfernt, von diesen rebellischen und gemeinen Gefühlen verletzt zu sein, ist von ihrer Wichtigkeit durchdrungen und spricht gütig von den bescheidenen Philosophen, welche ihrerseits gastfreundlich gegen den Prinzen sind. — Diese ganz unshakespearliche Sache verstärkt den Zweifel an der Echtheit des Dramas. (Akt 2, Sc. 1.)

So scharf der Blick Shakespeares in die Herzen seiner hochgeborenen Charaktere gedrungen ist, für die Gleichheit der menschlichen Rasse hatte er kein Verständnis. Für ihn waren Prinzen und Bauern nicht desselben Bluts.

„— denn Prinzen sind ein Abbild,
Das seinem Bilde gleich der Himmel macht,"

sagt König Simonides, und hier endlich scheint's, als ob wir Shakespeares Hand sähen. (Akt 2, Sc. 2.)

Die beiden Prinzen Guiderius und Arvigarus, welche heimlich in einer Höhle auferzogen sind, zeigen ihren königlichen Ursprung (Cymbelin, Akt 3, Sc. 3), und Diener, die Coriolan in Verkleidung sehen, sind von seiner edlen Gestalt betroffen. (Coriolan, Akt. 4, Sc. 5.) Bastarde sind, wie selbstverständlich, immer Schufte; Edmund in Lear und Johann in „Viel Lärm um nichts“ beweisen das, und kein Grad der Verachtung ist zu hoch für einen

„zaungebornen Strolch,
Der sich erfrecht mit edlem Blut zu prahlen!“
(Heinrich VI. Akt 4, Scene 1.)

Nur Edelgeborene besitzen Mut.
Der Herzog von York sagt:

„Lass bleiche Furcht bei niedern Menschen hausen,
Nicht einer königlichen Brust sich nahn.“
(Heinrich VI. II, Akt 3, Sc. 1.)

Wenn je die niederen Klassen Beziehungen zu höheren haben, so sind es — nach Shakespeare — nur „Abhängigkeit“ und „Verpflichtung“. Nicht der Pflüger des Landes verschafft dem Herrn des Hauses Nahrung, der Herr ist's, der den Bauern unterstützt.

Musste der König nicht wachen und das Wohl seiner Untertanen bedenken? So klagt Heinrich V., dass er nicht schlafen kann:

„Was so gesund schläft wie der arme Sklav,
Der mit gefülltem Leib und led'gem Mut
Zur Ruh' sich fügt, gestopft mit schlechtem Brot,
Die grause Nacht, der Hölle Kind nie sieht,
Weil er wie ein Trabant von früh bis spät

Vor Phöbus' Augen schwitzt, die ganze Nacht
Dann in Elysium schläft; am nächsten Tag
Von neuem aufsteht mit der Dämmerung
Und hilft Hyperion zu seinen Pferden.
So folgt er dem beständ'gen Lauf des Jahrs
Mit vorteilhafter Müh' bis in sein Grab:
Und wäre Ceremonie nicht, so hätte
Ein solcher Armer, der mit Plackerei
Die Tage abrollt und mit Schlaf die Nächte,
Vor einem König Vorrang und Gewinn.
Der Sklav, ein Glied vom Frieden seines Lands,
Geniesst ihn, doch sein rohes Hirn weiss wenig,
Wie wach der König ist zum Schirm des Friedens,
Dess Tag' am besten doch dem Bauer frommen."

Und diese Zeilen stehen am Ende einer Rede, in welcher der König über die Zeremonien klagt, welche ihn bedrücken, und er gesteht, dass er ohne sie doch „nur ein Mensch sein würde". Auch Heinrich IV. erfleht Schlaf. (II. Akt 3, Sc. 1):

„O blöder Gott, warum liegst Du bei Bettlern
Im schmutz'gen Bett?"

Aber auch einfache Leute müssen zuweilen wachen, und die französiche Schildwache findet Gelegenheit, in demselben Ton zu sprechen.

„So müssen arme Knechte,
Wenn andre Leut' in weichen Betten schlafen,
Wacht stehn in Regen, Kält' und Finsternis."
(Heinrich VI. I, Akt 2, Sc. 1.)

Heinrich VI. ist ebenfalls von des Landmanns Lose angezogen.

„O Gott! mich dünkt, es wär' ein glücklich Leben.
Nichts Höhers als ein schlichter Hirt zu sein;" . . . .

„Und endlich ist des Schäfers magrer Quark,
Sein dünner Trank aus seiner Lederflasche,
Im kühlen Schatten sein gewohnter Schlaf,
Was alles süss und sorglos er geniesst,
Weit über eines Fürsten Köstlichkeiten.“
(Heinrich VI. III, Akt 2, Sc. 5.)

Das ist alles natürlich genug, aber es klingt nach Heuchelei in dem Munde von Menschen, die lange und hart gekämpft haben, um sich auf dem Throne zu halten.

Wir haben schon durch Berichte über das zeitgenössische Drama gezeigt, dass die Entschuldigung nicht genügt, um Shakespeares Stellung zu den niedern Klassen mit der Mode zu erklären. Doch wenn wir unsere Untersuchung der ganzen englischen Literatur seiner Zeit erweitern, werden wir sehen, dass er die Spuren der besten Traditionen unserer Literatur verloren hatte. Von der Zeit Pier Ploughmans an hatte der Bauer bei den Dichtern in Poesie und Prosa hoch gestanden. Chaucers berühmter Kreis von Geschichtenschreibern im Tabard Inn in Southwark war ausserordentlich demokratisch. Mit Ritter und Mönch zusammen versammelten sich

„Ein Krämer und ein Tapezierer,
Ein Gürtler, ein Wäscher und ein Teppichknüpfer“,

und die Geschichten des Kochs und des Müllers fanden dieselbe Beachtung wie die vom Squire und Advokaten. Auch war die englische Bibel in Shakespeares Händen, und Schäferkönige und Fischerapostel müssen ihm vertraut gewesen sein. Dasselbe Jahr, in dem Hamlet zuerst erschien, ward

in Spanien ein Werk veröffentlicht, das sofort ins Englische übersetzt wurde, ein Werk, das heutigen Tages ebenso bekannt ist wie Shakespeares eigene Schriften. War der Bauernstand wirklich irgendwo vernachlässigt und verachtet, wo hätte er es mehr sein können, als in dem stolzen, aristokratischen Spanien, und doch hat Cervantes neben Shakespeares Zettel und Slys den wundervollen Sancho Pansa gestellt und seinen liebevollen Humor in gleicher Fülle über Herrn und Diener ausgegossen. Sollen wir glauben, dass die Yeomen von England, welche die Armada zurückschlugen, niedriger standen als die spanische Bauernschaft, welche sie überwanden? Oder ist es nicht richtiger, anzunehmen, dass der spanische Dichter einen tiefern Blick in seines Landes Herz tat, als es dem englischen Dramatiker zugeschrieben werden kann. Cervantes, der Soldat und Abenteurer, erhob sich über die Vorurteile seiner Klasse, während Shakespeare niemals den Blick über den engen Horizont des Hofes, für den er spielte, hinwegschweifen liess. Die Liebe öffnete Cervantes' Auge, und diese allumfassende Liebe fehlte Shakespeare. So weit der gemeine Mann in Frage kam, benutzte er nie den Spiegel der Natur.

Das Buch aber von allen Büchern, welches Shakespeare hätte beeinflussen können, welches mehr den Ansprüchen der niedern Klassen entsprach, als er in seiner Philosophie erträumte, war Mores „Utopia", das Buch, welches schon in seiner englischen Form zum Klassiker ward. More, nach

dem König der mächtigste Mann in England, glaubte nicht allein an den Wert des Arbeiters, sondern wusste auch, dass er unter der ungerechten sozialen Lage litt.

Nie hätte er die niedergetretenen Anhänger Cades — Tylers oder den hungernden Pöbel in Coriolan mit dem äussersten Mangel an Sympathie darstellen können, wie Shakespeare ihn zeigt.

„Welche Gerechtigkeit liegt darin?“ fragt der grosse Lord-Kanzler, dessen Charakter die Todesprobe bestand — „Welche Gerechtigkeit liegt darin, wenn ein Edelmann, ein Goldschmied, ein Bankier, oder irgend ein anderer Mann, der nichts, oder doch nur für die Allgemeinheit unnütze Dinge tut, von dem, was so schlecht erworben ist, in Glanz und Luxus lebt; ein geringer Mann dagegen, ein Kärrner, ein Schmied, ein Pflüger, welche alle härter arbeiten als die Tiere, und so nützlich, dass das Gemeinwohl sie kein Jahr entbehren könnte, nur kargen Lebensunterhalt erwirbt, ein elenderes Leben führt, wie die Tiere.“

Wie verschieden hiervon ist Shakespeares Auffassung der gesellschaftlichen Lage des Arbeitsmannes! Nach einer umfassenden, ehrlichen Prüfung seiner Stücke bleibt Zettel, der Weber mit dem Eselskopfe, sein Vorbild für den Handwerker, und die wankelmütige, stinkende Menge das Abbild des Volks. Ist es unanständig, dem missgestalteten Dienermonstrum Caliban das letzte Wort für die Sache zu lassen?

Prospero. Komm, lass uns
Zu Caliban, dem Sklaven, gehn, der nie
Uns freundlich Antwort gibt.
Miranda. Er ist ein Bösewicht,
Den ich nicht ansehn mag.
Prospero. Doch, wie's nun steht,
Ist er uns nötig; denn er macht uns Feuer,
Holt unser Holz, verrichtet mancherlei,
Das Nutzen schafft.
(Der „Sturm". Akt 1, Sc. 2.)

Darauf will ich schnell die Antwort mit Edward Carpenters Worten geben:

— „Wer bist Du . . . .
Mit Deinem schwachen Lächeln für ihn,
Der sein Brot gewinnt, für ihn, der müht
Am Tag in dunkler Nacht sich in der Erd' für Dich?"

Brief in Beziehung zu Leo Tolstoi

von M. G. Bernard Shaw.

Es ist Ihnen bekannt, welche Anstrengungen ich gemacht habe, um englische Augen für die Hohlheit von Shakespeares Philosophie zu öffnen, ebenso für die Oberflächlichkeit und Falschheit seiner Moral, für seine Schwäche und Inkonsequenz als Denker, seine Verdienstlosigkeit um den für ihn geforderten philosophischen Vorrang, seine Aufgeblasenheit, seine gewöhnlichen Vorurteile und seine Unwissenheit. Das Vorwort zu meinen „Drei Schauspiele für Puritaner" enthält einen Abschnitt „Besser als Shakespeare?" Es ist, wie ich glaube, meine einzige Aeusserung über diese Sache, welche in einem Buche gefunden wird. Im Druck ist jetzt ein neues Vorwort zu einer alten Novelle von mir „The irrational Knot". In diesem Vorwort gebe ich den Büchern in der Literatur den Vorzug, in welchen der Autor, anstatt die landläufige, ohne

Begründung aufgestellte Moral zu vertreten, von eigenem moralischen Standpunkt aus schreibt und damit sein Buch ebenso zu einem Beitrag für Sittenlehre, Religion und Sociologie macht, wie zu einem für die Belletristik. Shakespeare stelle ich mit Dickens, Scott, den ältern Dumas usw. in die zweite Reihe, obwohl sie ausserordentlich unterhaltend sind, weil sie ihre Moral fertig übernommen haben. Und ich erwähne, dass das einzige Stück, „Hamlet", in welchem Shakespeare den Versuch machte, einen Helden zu schildern, welcher sich mit der gewohnten Moral nicht zufrieden zeigt, auch das ist, welches den höchsten Eindruck seines Genies gibt, obgleich Hamlets Opposition ungeschickt und unüberzeugend erdacht und ohne irgend eine philosophische Befähigung ausgeführt ist.*)

Muss ich darum bitten, dass Sie sich vor dem Schluss hüten sollen, Tolstois grossartige Shakespeare-Ketzerei habe keine andere Unterstützung als die meine? Das Vorwort Nicholas Rowes zu seiner Shakespeare - Ausgabe, die verschiedenen Vorworte von Dr. Johnson enthalten — von Rowes Seite eine Lobrede auf ihn als Schriftsteller, mit offenbaren und zugestandenen Mängeln (von Rowe sehr lächerlich in seinem Werke als „Nur ein Naturlicht" beschrieben) — und von Johnson ein gut Teil geradezu scharftreffende Kritiken. Sie sollten auch einen Blick auf die Geschichte der irländischen

---

*) Ausser den bezeichneten Vorworten hat Mr. G. Bernard Shaw zu verschiedenen Zeiten noch andere Artikel über denselben Gegenstand geschrieben.

Fälschungen werfen, wenn auch Tolstoi Ihnen wahrscheinlich darin zuvorgekommen ist. Im 19. Jahrhundert sahen die Dichter Byron und William Morris klar ein, dass Shakespeare geistig enorm überschätzt wurde. Während der letzten Jahre erschien ein auch ins Russische übersetztes französisches Buch, welches Napoleons Ansichten über das Drama enthielt. Die Betonung der Superiorität Corneilles über Shakespeare, welche mit Corneilles Kraft, eine politische Situation und Männer in ihrer Stellung zum Staat zu erfassen, begründet wird, ist sehr interessant. Selbstverständlich kennen Sie Voltaires Kritiken, welche um so beachtenswerter sind, weil Voltaire in seiner Jugend eine grosse Bewunderung für Shakespeare hegte und erst später, je älter er wurde, sich mehr und mehr gegen ihn erbitterte und immer weniger geneigt war, künstlerische Vorzüge als Deckmantel für philosophische Mängel zu benutzen.

Endlich würdige ich Tolstois Kritik um so mehr, weil es die Kritik eines Ausländers ist, welcher nicht durch die Musik der Sprache entzückt werden konnte, die Shakespeare in England unwiderstehlich macht.*) Shakespeare muss als Denker in Tolstois Achtung stehen oder fallen, und ich glaube nicht, dass er nur einen Augenblick die Prüfung eines so ausserordentlich scharfen Kritikers und religiösen Realisten besteht.

*) Es muss im Gedächtnis behalten werden, dass dieser Brief geschrieben ward, ehe M. G. B. Shaw die fragliche Studie von Tolstoi gelesen hatte.

Unglücklicherweise beten die Engländer ihre grossen Künstler unterschiedslos und demütig an; deshalb ist es ganz unmöglich, ihnen verständlich zu machen, dass Shakespeares grosse literarische Kraft, sein Humor, sein Nachahmungstalent und die zarten Fähigkeiten, welche ihm den Titel „der sanfte Shakespeare“ eingetragen haben — (sie alle sind, trotz Tolstoi, unzweifelhafte Tatsachen) — dass alle diese Fähigkeiten mit seinem absurden Ruf als Denker stehen und fallen: Tolstoi wird sicherlich diese Seite seines Ruhms mit dem verdienten Ernst behandeln, und Sie werden finden, dass die englische Presse augenblicklich erklären wird, Tolstoi halte seine eigenen Werke für grösser als Shakespeares (was sie, nebenbei gesagt, in einigen Hinsichten auch sind), und er versuche unsern grössten Dichter als Lügner, Dieb, Fälscher, Mörder, als einen Brandstifter, Trunkenbold, Freigeist, einen Narren, Tollen, einen Feigling, einen Landstreicher und selbst als einen Mann von fragwürdiger Lebensart darzustellen. Sie müssen hierüber nicht überrascht oder gar empört sein: es ist das weiter nichts, als was in England und Amerika „dramatische Kritik“ genannt wird. Nur einige wenige der Besten unserer Zeitungskritiker werden in der Sache etwas Lesenswertes sagen.

Ihr

G. Bernard Shaw.



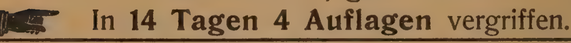
Am 10. November 1906 erschien:

Upton Sinclair:

Der Industriebaron

Die Geschichte eines amerikanischen Millionärs.

Preis M. **2.**—, geb. M. **3.**—



In 14 Tagen 4 Auflagen vergriffen.

Bereits ein **grosser Teil der führenden Pressorgane** hat dem Buch meist **mehrere Spalten lange Feuilletons** gewidmet.

Wir geben hier nur einige kurze Auszüge wieder:

Die **Breslauer Zeitung** v. 16. Nov. 1906: .... Dann aber zieht auch Sinclairs Gestaltungskraft stärkere Seiten auf, in dem nämlichen Moment, da der Held des Romanes dieses gleichfalls tut und, etwas unvermittelt, vom Lebebübchen zum Kapitalpiraten der Newyorker „Wall Street‘ gedeiht. In diesem Augenblick zerrt Upton Sinclair den dämpfenden Vorhang von seinem Guckkasten zurück und zeigt hinter seinem Einzelexemplar den Typus. Zeigt ihn mit grimmigem Behagen und schonungsloser Brutalität. **Da mag manches in der Farbe zu grotesk genommen sein. Aber die Grundlinien der Figur stehen in realistischer Treue unverrückbar da.** Jene fürstlichen Allüren, die von den Besitzlosen strikte Unterordnung heischen. Jener Ehrgeiz, den die Erwerbssucht nicht rasten und rosten lässt. Jener Bergaufzwang, der den höchsten Gipfel erklimmen will, und dem — im Wettbewerb um dieses Ziel, das auch andere lockt, jedes Mittel recht ist. Jener ruchlose Wagemut, der Könige und Leichen schaffen kann. In diesem Falle eine Leiche! .... **In einer Extase, die sich bis zur Dämonie steigert, sind diese Szenen hingeschrieben.** ....

Die **Bremer Nachrichten** v. 22. Nov. 1906: .... Der „Industriebaron“ ist die ziemlich sachlich und einfach geschriebene Erzählung des Werdeganges eines amerikanischen Multimillionäres. Man merkt es dem Verfasser zwar an, dass er in diesem Werke noch nicht die volle und rücksichtslose Kraft und Kühnheit der Darstellung besitzt, wie im „Sumpf,“ aber dennoch zeigen einige Kapitel bereits die Klaue des Löwen. **Sie sind geradezu mit zolaistischer, grandioser Wucht der Darstellung hingeworfen.** So unter anderen das Kapitel mit der Schilderung des Newyorker Börsenlebens in „Wall Street“ .... (Folgt Abdruck eines sich über fünf Spalten erstreckenden längeren Abschnittes des Romans).

Das **Berliner Tageblatt** v. 15. Nov. 1906: Wir haben von Ihnen das neue Buch von Sinclair „Der Industriebaron“ erhalten und holen Ihr Einverständnis dazu nach, dass wir, **um das interessante Buch schnellstens zu empfehlen,** ein paar Seiten daraus in unserm heutigen Abendblatt abgedruckt haben.

Der **Berliner Lokalanzeiger** v. 15. Nov. 1906: Wenn Sinclair, der rasch berühmt gewordene Autor von „The Jungle“, dem Roman aus den Schlachthöfen Chicagos, ein neues Werk erscheinen lässt, so überkommt die Trustmagnaten ein leichtes Gruseln. Sie wissen, dass es noch andere Schlachthöfe gibt, in denen nicht nur Ochsen geschlachtet werden, und deren Geheimnisse sie bei der gefährlichen Neugier und noch gefährlicheren Tatkraft des Präsidenten nicht gern ausgeplaudert sehen möchten.

Und in der Tat hat Sinclair in seiner eben veröffentlichten Erzählung „Der Industriebaron“ die Schilderung dieser anderen Massenmordplätze unternommen. . . . .

. . . . Nun kam der grösste Coup seines Lebens, die Zerschmetterung der Transatlantischen und Vorortbahn, der blutigste Aktienkampf, den man je in Wall Street gesehen. **Es ist unmöglich, die höllisch-schlaue und komplizierte Operation hier wiederzugeben,** mittels der van Rensselaer, indem er sein ganzes Vermögen aufs Spiel setzte, die gleich ihm mächtigen Gegner bezwang. Aber eine Idylle sei erwähnt, die ihn beinahe um den Preis dieses Vabanquespieles gebracht hätte. . . .

Die **Berliner Zeitung am Mittag** v. 13. Nov. 1906: . . . . Es zwingt zum Vergleich mit den besten Leistungen des alten Ereignis-romans: es ist ganz im Sinne der Nur-Techniker Viktor Hugo, Eugène Sue, Alexandre Dumas gestaltet, wie dem Finanzbaron der grösste Coup seines Lebens, der Sieg über seine hartnäckigsten Berufsgegner, der ihm schon fast zu entgleiten drohte, gerade in dem Augenblicke gelingt, als er jene moralische Schlappe erfahren hat. Wie dieser Sieg nicht aber auch eine Siegernatur trifft, sondern einen Verzweifelten, der mit den Geistern des Alkohols die Geister der Sünde bannen will und schliesslich wie ein Tier in einem Delirium der Verzweiflung und der Trunkenheit bei einer abenteuerlichen Seefahrt seinen Tod findet. **In den Gewittern dieser Szenen steigt Sinclairs Begabung zur Grösse, zur Höhe einer szenischen Kraft, die wie ein gewaltiges Gespenst auftaucht.**

Leipziger Stadt- und Dorfanzeiger v. 20. Nov. 1906: . . . . Upton Sinclair, der durch seinen Roman „Der Sumpf“ die Verhältnisse in den Chicagoer Konservenfabriken blosslegte, hat nun eine Schilderung aus dem Leben eines amerikanischen Millionärs und Trustmagnaten, Robert v. Rensselaer, herausgegeben, worin wir die Lebensweise der Hauptperson und sein Walten bei Ausführung eines Börsenmanövers, das einige Millionen Reingewinn bringt, genau verfolgen können. **Kurze, scharfe Bilder** zeichnend, hat der Verfasser damit einen Stoff angeschnitten, der in der Zeit allgemeinen Geldverlangens **von weit-gehendstem Interesse** ist.

Hamburger Fremdenblatt v. 17. November 1906: . . . . Dass er **ein brillanter Erzähler** ist, welcher sich keck und frisch seinen Stoff aus dem pulsierenden, wirklichen Leben holt, beweist auch der vorliegende Roman, der an der Hand einer kurzen biographischen Skizze schildert, wie man in Amerika grosse Vermögen erwirbt. Der brutale Egoismus, die unglaubliche Rücksichtslosigkeit gegen die Interessen anderer, aber auch die jugendliche frische Tatkraft und inlelligente Kombinationsfähigkeit des aufstrebenden Millionärs, das wilde Streben nach den Dollars überhaupt, das alle Volksklassen beseelt, wird in diesem Roman **mit einer Anschaulichkeit dargestellt, die der Gestaltungskunst des Autors ein glänzendes Zeugnis aus-stellt.** Das Leben des Millionärs van Rensselaer scheint der Natur nachgemalt zu sein, so wirklich und natürlich erscheint dieser Charakter, dessen gute Eigenschaften ganz aufgefressen werden von dem wahn-sinnigen Eifer, Millionen auf Millionen zu häufen. Eine der brillantesten Episoden in diesem Roman, welche übrigens an eine ähnliche in Zolas „Arbeit“ nicht zum Nachteile Sinclairs erinnert, ist die Schilderung eines Börsenkampfes zwischen zwei mächtigen Finanzgruppen. **Selbst den Leser ergreift es mit wilder Lust, in diesem leidenschaft-lichen Kampf Partei zu ergreifen, so suggestiv wirkt die Dar-**

stellung. Erzählungen aus dem amerikanischen Geschäftsleben und aus dem Milieu der Dollarkönige sind schon vielfach erschienen, aber **mit so stürmischer Gewalt dürfte das Interesse der Leser selten gepackt worden sein. Sinclairs Stil ist** aggressiv, ja **geradezu niederschmetternd siegreich** überall da, wo er Abscheu erregende soziale Zustände an den Pranger stellt. Die amerikanischen Milliardäre werden ihm keinen Dank wissen, dass er sie wie wilde Tiere, die vor keinem Raub und Mord zurückschrecken, darstellt.

Die **Deutsche Tageszeitung, Berlin,** v. 18. Nov. 1906: . . . . die **Schilderung einiger Riesenkämpfe, und hier steht meines Erachtens Sinclair dank seinem klaren, knappen Stil über Zola,** dessen methodisch-weitschweifige, mit vielen Einzelheiten bepackte Schreibweise zu sehr an unverdauten Notizenkram erinnert.

Ein bezeichnendes Beispiel für diese Fähigkeit Sinclairs: (Folgt Abdruck eines mehrere Spalten umfassenden grösseren Kapitels aus dem Roman.)

. . . . Man spürt es an dieser bewegten Schilderung, die den Schluss eines von langer Hand vorbereiteten und zäh durchgeführten Kampfes darstellt, dass das Buch trotz seiner Schwächen lesenswert ist. **Und wir wünschen ihm gerade in den Kreisen unserer Freunde aufmerksame Leser.**

Das **Prager Tageblatt, Prag,** v. 16. Nov. 1906: . . . . Auch ist es ja nicht wahrscheinlich, dass nunmehr von Staatswegen die Erziehung der Millionärs-Söhne untersucht werden wird, wie das faule Fleisch der amerikanischen Ochsen, aber das Werk wird jedenfalls in Amerika Beachtung finden; **es ist aktuell in demselben Momente, da das Kabel meldet, dass der Prozess gegen John D. Rockefeller, den Vater der Trusts, begonnen hat.**

Wir geben im Nachstehenden das Kapitel wieder, welches Robbie von seinen Jugend-Eseleien zu seiner Geschäftstätigkeit hinüberleitet. . . .

Fränkischer Kurier, Nürnberg, v. 21. Nov. 1906: . . . . Amerikanische Milliardäre werden darin geschildert, und die haben nicht nur Geld in den Taschen, sondern auch manches andere auf dem Gewissen. Damals legte der junge Sinclair sein Manuskript ins Schreibpult, um es später selbst zu verlegen. Nun stellt er fest, dass in der kurzen Zeitpause aus einem revolutionären Dokument eine „Darlegung allgemein herrschender Ansichten“ geworden ist. So dient uns die kleine Schrift als Pedometer für das Tempo, in dem die öffentliche Wertung bestehender Zustände in den Vereinigten Staaten vorwärts schreitet.

Im „Sumpf“ wurden die Nahrungsmittel-Fabrikanten gebrandmarkt, im „Industriebaron“ zieht Sinclair gegen die Börsianer in der Newyorker Wall Street blank. . . . .

Die **Ostseezeitung, Stettin,** v. 15. Nov. 1906: . . . . **Aber bei Sinclair steckt hier doch mehr dahinter, als nur ein kluger Handelstrick,** der, weil es mit der späteren Arbeit glückte, auch die früheren zu Gold umschmelzen möchte. Wer sich jenes Tagebuchblattes entsinnt, das eine deutsche Zeitung vor nicht allzulanger Zeit aus den Aufzeichnungen Sinclairs auftischen konnte, findet hier tiefere Zusammenhänge, sieht, dass dieser Entschleierer mehr ist, als ein verschmitzter Handelsmann der Literatur. Nämlich: **ein Charakter!** Inmitten der Hefe des Lebens hat sich dieser Mensch seine Scherflein zusammengekratzt, hat sich durch keine Not aus der Bahn drängen lassen, nur, um einmal zu der Oeffentlichkeit seines Landes reden zu können. . . . .

H. OSTERWALD, HANNOVER.